# COMMEDIA

## Jeudi 23 février 2012, 20 h

Centre Pompidou, Grande salle

**Hidéki Nagano**, **Dimitri Vassilakis**, pianos
**Ensemble intercontemporain**
**Pablo Heras-Casado**, direction
Réalisation informatique musicale **Ircam/Gilbert Nouno**

**Franco Donatoni**
*Cadeau*

**Bernhard Gander**
*take nine (for twelve)*, commande Ensemble intercontemporain
Création

Entracte

**Marc Monnet**
*Bosse, crâne rasé, nez crochu*

Durée : 1 h 45

**19h, Centre Pompidou, Grande salle**
**Avant-concert de l'Ensemble intercontemporain**
Présentation des compositeurs et des œuvres
par Clément Lebrun, musicologue.
Entrée libre sur présentation du billet du concert

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou,
Ensemble intercontemporain. Avec le soutien de la Sacem.
Dans le cadre du Nouveau Festival du Centre Pompidou (3e édition).

COMMEDIA
JEUDI 23 FÉVRIER 2012, 20H
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

# FRANCO DONATONI

## *Cadeau*

Composition : 1984
Effectif : 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, tuba, harpe, xylorimba, vibraphone, glockenspiel et cloches tubes
Durée : 11 minutes
Commande : Ensemble intercontemporain
Dédicace : à Pierre Boulez, pour son 60e anniversaire
Éditions : Ricordi, Milan, nº 133840
Création : le 7 juillet 1985, Fêtes musicales en Touraine, par l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez

Commande de l'Ensemble intercontemporain, *Cadeau* fut composé en 1984 pour le soixantième anniversaire de Pierre Boulez. L'œuvre est écrite pour petit orchestre comprenant vents, harpe et percussions. Le chiffre 2 semble occuper une place singulière dans cette composition. L'effectif instrumental est constitué de deux sous-groupes : les vents d'un côté, la percussion (avec la harpe) de l'autre. Chacun de ces groupes aura droit à un traitement particulier. Les instrumentistes eux-mêmes sont disposés par deux (hautbois 1 et 2, xylorimba et vibraphone, etc.) et, très fréquemment, deux couples d'instruments s'opposent. Il existe, par exemple, une symétrie fondamentale entre les deux hautbois, d'une part, et les deux bassons d'autre part. Cette symétrie donnera lieu à un jeu incessant d'attractions et de répulsions entre les instruments. Lorsque, par moments, cette symétrie disparaît, les antagonistes évoluent du mouvement contraire rigoureux jusqu'au contrepoint rythmique complémentaire en passant par une gamme de déphasages. Quant au vaste arsenal d'ornements mélodiques utilisés dans l'œuvre, il compte en réalité un bon nombre de mêmes ornements dédoublés dans deux échelles différentes : à chaque ornement « en grand » correspond sa réplique « en petit ». Ainsi la cellule rythmique « brève-longue » rejoint l'*acciacatura* ; les notes répétées : le *flatterzunge*, et les broderies : le mordant. Il n'est pas surprenant que *Cadeau* s'articule en deux sections.

*Damien Colas (1995)*
*Source : Base Brahms*

# BERNHARD GANDER

## *take nine (for twelve)*

Composition : 2011
Effectif : clarinette sib/clarinette basse, clarinette contrebasse, basson/contrebasson, cor, trompette, tuba, percussion, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse à cinq cordes
Durée : 13 minutes
Commande : Ensemble intercontemporain
Éditions : Edition Peters, Francfort, 2011
Création

**Bernhard Gander, votre parcours n'est pas des plus classiques. Vous vous êtes mis au piano tardivement pour vous tourner rapidement vers le rock. Puis, du studio parisien Upic à la classe de Beat Furrer à Graz (Autriche), vous semblez ainsi louvoyer sans cesse. Qu'est-ce qui vous a guidé au cours de votre formation ?**
D'abord, j'ai commencé la musique sur le tard tout simplement parce que ma famille n'était pas musicienne. Le rock m'a en effet très tôt attiré. Après le piano, je me suis mis au saxophone, à la guitare et la batterie – et j'ai fait partie d'un groupe de rock à l'école.
Je vivais alors dans la ville de Hall, non loin d'Innsbruck, et nous avions une superbe saison de concerts, au sein de laquelle étaient programmés des compositeurs comme Stockhausen, Ligeti ou Cage – certains venaient eux-mêmes présenter leurs œuvres. Ça m'a beaucoup impressionné. L'un de mes plus grands souvenirs est un concert de l'Ensemble 2e2m jouant des pièces solos de Xenakis. J'avais 15 ou 16 ans, je ne comprenais absolument rien de ce qui m'arrivait, mais j'étais absolument fasciné. C'est là que je me suis décidé pour la musique contemporaine. Hélas, il n'y avait alors là-bas aucun professeur susceptible de me guider sur ce terrain-là. J'ai donc dû tout découvrir par moi-même. Même chose quand je me suis lancé dans la composition, j'ai dû le faire moi-même.
**Vous considérez-vous comme un autodidacte ?**
Oui.

**Avez-vous le sentiment que cette singularité transparaît dans votre musique ?**

Je crois n'être pas alourdi par une quelconque théorie ou école de pensée. Pour donner un exemple, dans mon quatuor *Khul* créé en 2010 par le Quatuor Arditti, j'ai voulu absolument éviter tous les idiotismes du genre, ne pas donner dans le « style Arditti », qui a donné lieu à des centaines de partitions quasi identiques. Le paradigme presque dogmatique de la musique contemporaine est aujourd'hui une impasse. Si l'on essaie constamment de s'y plier, le résultat ne peut pas être authentique. Et la musique ne peut que stagner.

**L'univers du rock est-il encore important pour vous ?**

Le rock, le hard rock et le metal ont été et restent encore ma source d'inspiration quasi exclusive depuis toutes ces années. Je peux même dire que c'est là la musique que je préfère !

**En ce cas, pourquoi ne pas tout simplement faire du rock ou du metal ?**

Mes instruments sont l'orchestre, le quatuor, le piano, etc. C'est avec eux que je compose, et j'aime ces instruments. Aussi, j'essaie de transposer l'énergie de ces musiques dans le contexte classique. Je m'intéresse tout particulièrement à la rythmique ainsi qu'à sa clarté. Par exemple, une bonne chanson de rock repose sur un riff clair et inspiré. Si le riff manque de clarté, la chanson est immanquablement ennuyeuse. Dans le contexte classique, j'essaie donc de concilier la complexité du discours avec la clarté de l'expression et de la forme. Rechercher la complexité pour elle-même n'a pour moi aucun sens.

**Comment cette volonté s'exprime-t-elle dans cette nouvelle pièce** *take nine (for twelve)* **?**

C'est une pièce extrêmement rythmique. Le principe est d'ailleurs, comme son titre l'indique, de jouer des rythmes de neuf temps. Tout se passe dans des mesures à neuf temps. Ces neuf temps peuvent se subdiviser de multiples façons. Ce sont parfois des rythmes très complexes, mais je les veux absolument transparents pour le public. Je veux qu'on puisse les entendre et les apprécier dans leur complexité.

Du point de vue formel également, *take nine (for twelve)* est presque primitive. C'est essentiellement une succession de couplets, de refrains, entrecoupés de solos…

**Comme une chanson ?**

Oui, on peut l'entendre ainsi.

**Y a-t-il d'autres références au rock ?**

Peut-être les sons très graves. Je joue beaucoup avec les basses, et les instruments sont souvent dans le bas de leur ambitus.

**Le titre fait-il référence au célèbre** *Take Five* **de Dave Brubeck, qui, lui aussi, s'intéresse aux rythmes impairs ?**

Dans une certaine mesure. Mais c'est plutôt une référence à une autre pièce de Dave Brubeck, *Blue Rondo a la Turk* qui repose, elle aussi, sur une carrure à neuf temps.

**La plupart de vos pièces ont des inspirations extramusicales. Le titre de votre quatuor** *Khul* **est une anagramme de Hulk, une de vos pièces pour piano convoque Spiderman… Y a-t-il, là aussi, une référence extramusicale ?**

Non. C'est la première fois que ça m'arrive. J'en suis moi-même étonné… Mais je n'en ai pas eu besoin : mon idée de rythmes à neuf temps m'a suffi.

*Propos recueillis par Jérémie Szpirglas*

# MARC MONNET

## *Bosse, crâne rasé, nez crochu*

Composition : 1998-2000
Effectif : piano solo, piano/clavier numérique solo, flûte, hautbois, clarinette en *si*b, clarinette basse, basson, cor, trompette, trombone, percussion/timbales, 4 violons, 2 altos, violoncelle, contrebasse
Réalisation informatique musicale Ircam/Gilbert Nouno
Dispositif électronique : traitement temps réel
Durée : 50 minutes
Commande : Ircam-Centre Pompidou
Dédicace : à Franco Donatoni
Création : le 20 décembre 2000, Paris, Centre Pompidou, par Hidéki Nagano (piano solo) et Michael Wendeberg (2e piano) pour les intermèdes, et l'Ensemble intercontemporain dirigé par Pierre-André Valade
Éditions : cerise music

*Intermède 1 pour deux pianos : tulipes*
*1er mouvement*
*2e mouvement*
*Intermède 2 pour deux pianos : acrobates*
*3e mouvement*
*Intermède 3 pour deux pianos : chatouillement*
*4e mouvement*
*5e mouvement*

Ce que l'on remarque dans l'avant-programme d'une création, c'est le titre, surtout quand il revêt un caractère étonnant comme celui-ci. Pourtant, là n'est pas l'essentiel. Le titre, c'est comme un nom propre. C'est une façon de nommer. En rien le nom ne préfigure la personne, même si celle-ci s'appelle Dupont ou Paillasson. Le titre *Bosse, crâne rasé, nez crochu* provient de la description de l'un des personnages du théâtre latin des Atellanes : Maccus. C'est le caractère de l'anormalité qui m'a intéressé. Dans un monde où tout devient convention, celui qui diffère, qui génère une différence soit physiquement, soit mentalement, me semble plus intéressant à regarder et à écouter qu'un discours linéaire et/ou répétitif. Là s'arrête l'anecdote pour le titre de cette pièce. Évidemment, « concerto pour piano » serait plus clair, mais impliquerait par là même une vision « toute faite ». La forme deviendrait porteuse du projet. Ici, au contraire, la forme en cinq mouvements et trois intermèdes ne s'appuie sur aucune convention passée. Pas de concerto, pas de survalorisation d'un soliste,

deux pianos en intermède ; bref, il s'agit bien d'autre chose. La relation n'est donc pas une relation concertante entre le pianiste et l'ensemble, mais une relation « intégrée » sans volonté de domination ni de préférence. Hormis la forme, la musique ne peut être classée facilement. Parfois extrêmement rapide, ponctuelle, elle caresse un travail de transformation du son qui allonge le temps, mais jamais de façon systématique. À d'autres instants, elle devient presque répétitive, inachevée, suspendue. Il n'y a pas de volonté de s'inscrire dans une logique d'écriture. Au contraire, le propre de ce travail est une grande liberté. Comment obtenir par le son, à la fois cette force, ce souffle que transmet une œuvre conséquente, tout en construisant une organisation qui ne peut que rester arbitraire mais néanmoins suffisamment structurante… Ni le « structurant » ni le « souffle » ne peut s'organiser d'une façon « rationnelle ». Chaque fois que l'outil dépasse la pensée, celui-ci devient aveuglant. Le travail engagé oscille entre une organisation inséparable du savoir et de la culture du compositeur, et un monde « lointain », à la recherche du plaisir. Ainsi, aussi bien *Bosse, crâne rasé, nez crochu* que les « intermèdes » prennent le risque d'une invention qui évite – si possible – les dogmes d'hier ou d'aujourd'hui tout en utilisant certaines techniques récentes sans tomber dans les errements des retours à…

*Marc Monnet*

*Source : Base Brahms*

## Marc Monnet, à contretemps

**Marc Monnet, la rumeur court que vous n'aimez pas l'exercice de la biographie, souvent incontournable dans les programmes de salle…**

C'est juste : j'ai toujours trouvé cet exercice ridicule et inutile. Je me suis même longtemps amusé à en écrire des fausses ! Elles sont encore reprises ça et là… On les recopie sans se soucier de leur véracité – j'ai donc, depuis, décidé de ne plus m'y livrer. Aux vraies comme aux fausses.

**Ne peuvent-elles tout de même livrer quelque indice, quelque clef d'écoute, sur l'œuvre d'un compositeur ?**

Oui et non. Par exemple, toutes mes bios (les vraies !) indiquent que j'ai étudié auprès de Mauricio Kagel – ce qui est vrai, évidemment. Mais cette information, reproduite et répétée, a fait de ces moments passés auprès de Mauricio Kagel un énorme handicap : il a fallu que je me batte pendant des années pour faire comprendre que ce n'est pas parce qu'on est « avec » Kagel, qu'on est « comme » Kagel et qu'on fait la même musique que lui : ce n'est pas parce qu'on a travaillé avec Messiaen qu'on fait du Messiaen.

En réalité, il n'est intervenu que quand il le fallait et m'a donné les moyens de faire ce que je voulais faire : c'est tout ce qu'on demande à un professeur.

**Mais si vous avez choisi de travailler avec Kagel, ce n'est pas non plus un hasard…**
Naturellement. Je suis allé vers lui car c'était un homme intelligent. Il était doué d'une grande ouverture d'esprit et n'était nullement dogmatique. J'ai ainsi eu avec lui des échanges formidables : on pouvait même se permettre de critiquer son travail ! Et c'était du reste très enrichissant : tout simplement parce qu'il savait se défendre et apporter les arguments nécessaires à une meilleure compréhension de sa musique – des arguments qui, du même coup, pouvaient éclairer mon propre cheminement.

**La surprise est un aspect essentiel de votre travail – une surprise qui est à la fois celle de l'auditeur, et la vôtre propre.**
Oui. Et j'essaie de préserver cette fraîcheur. Pour moi, le « projet » représente souvent un danger.

**N'y a-t-il pas là un oxymore : bâtir une œuvre avec pour axiome de départ de refuser tout projet, n'est-ce pas déjà un projet ?**
Bien sûr. De toute façon, dès l'instant où l'on trace une figure sur la page, elle s'inscrit dans le temps pour devenir réalité. Mais j'évite systématiquement d'avoir un projet lorsque j'entreprends une œuvre, et de rester ouvert. La cohérence d'une partition n'est pas toujours où l'on croit et je laisse donc toujours un grand rôle à l'inventivité de l'instant, à ce qui va se transformer et me transformer aussi, me surprendre. La création, c'est avant tout la surprise.

**Votre rapport à l'écriture, votre remise en cause des schémas préétablis, semblent receler un humour assez dévastateur, à l'instar de cette ironie qu'on se plaît à trouver dans la démarche de Gustav Mahler. Que vous évoque ce rapprochement ?**
On me parle souvent, en effet, de l'ironie qui se dégage de mes œuvres. Ce n'est pas un acte délibéré de ma part. Concernant Mahler, que j'admire bien entendu énormément, j'avoue toutefois que sa musique me gêne un peu par son côté théâtral et dramatique. Je pencherais davantage vers Bruckner et son travail de masse – un travail, au reste, qui, sous des apparences simplistes, se révèle bien plus complexe.

**Vous dites être gêné, toutes proportions gardées, par l'aspect théâtral et le dramatique de la musique de Mahler, mais la théâtralité semble pourtant être un aspect en effet essentiel de votre musique.** *Bosse, crâne rasé, nez crochu,* **ne serait-ce que par son titre, fait référence au théâtre…**
Moins que le théâtre, c'est la physicalité de la musique qui m'intéresse. Un musicien est un être humain, un individu de chair et de sang. Le son n'est pas abstrait. Selon le musicien qui joue, la perception de l'œuvre sera affectée.
Cela étant dit, sans être systématiquement le lieu d'un geste théâtral, j'ai constaté que la musique faisait presque toujours naître chez l'auditeur une image. Comme si nous avions besoin d'une fiction imagée de la chose. Même par le passé, chez les Romantiques par exemple,

les symphonies ont eu des titres suggestifs. À l'inverse, une image peut me suggérer un geste musical – avec *Imaginary Travel* (1996), j'ai ainsi travaillé autour de photos prises par Wim Wenders pendant le tournage de *Paris, Texas* (1984). J'ai d'ailleurs eu aussitôt la prudence de dire que je n'essayais nullement d'illustrer musicalement les clichés. On ne peut, à mon avis, illustrer une image qu'au prix d'une caricature extrême. Mais ces photos m'ont inspiré. Elles sont étonnantes, désertiques, brutes. La pièce est donc née, non pas des clichés eux-mêmes, mais du sentiment qu'ils ont éveillé.

**Vous vous distinguez parmi les compositeurs d'aujourd'hui par votre ouverture sur les autres disciplines artistiques. Y trouvez-vous également des déclencheurs de l'écriture ?**

Pas systématiquement. Mais il est essentiel pour moi de se nourrir d'autres pratiques, théâtre, cinéma, arts plastiques… Il faut rester à l'écoute des autres avant-gardes. Et pas seulement des avant-gardes, d'ailleurs. C'est fondamental.

**Vous écrivez vous-même…**

Je ne suis pas un écrivain. J'écris des textes – pour des lieder par exemple –, j'aime jouer avec les mots, mais je ne suis pas un écrivain.

**Vous donnez le sentiment d'une personnalité un peu touche-à-tout… Pourquoi avoir choisi la musique ?**

C'est mon univers. C'est pour moi une évidence depuis le début. C'est au moyen du son que je m'exprime. C'est aussi l'art qui m'apparaît comme le plus fort : celui où le « dire » n'est pas le plus évident. La peinture, même dans l'abstraction, représente. Le texte aussi, qui travaille sur la formulation. La musique, non. Je suis intéressé plus par le signifiant que par le signifié.

**Mais revenons un instant sur votre rejet de toutes les habitudes : que pensez-vous de l'étiquette et du décorum des concerts ?**

Je les remets constamment en question. Sous diverses formes, d'ailleurs, et d'abord au travers de mon écriture. C'est le cas de *Bosse, crâne rasé, nez crochu.* La commande spécifiait une œuvre longue, d'au moins une heure. En me lançant dans l'écriture, je ne savais pas exactement ce que je voulais faire. Plus tard s'est ajoutée la contrainte d'une pièce avec soliste, ce qui m'intéressait peu. Ma réaction, même si elle n'allait pas délibérément contre la contrainte, s'est dévoilée au cours de la composition. Tout d'abord, au sein de l'ensemble, j'ai eu envie de mettre en avant le piano. Puis j'ai ajouté les trois intermèdes à deux pianos. Ces intermèdes n'ont rien à voir avec le reste, tant par sa formation – l'orchestre se tait, le chef doit attendre – que par son contenu. Cette pièce s'est ainsi déstructurée pour se structurer autrement.

Mais mon travail sur les modes de représentation et d'appréhension de la musique, je le réalise surtout au Printemps des Arts de Monte-Carlo, dont je suis directeur artistique depuis maintenant presque dix ans. Ce festival est, en

ce sens, un outil extraordinaire et j'y fais de nombreuses expériences. Comme par exemple ce que j'appelle « voyage surprise » : un concert sans programme pré-annoncé. Le public vient sans savoir à quoi s'attendre ni du contenu ni du lieu du concert. Et il s'y est engouffré, avec un plaisir étonnant, prouvant que le désir est bien là, de sortir de cette routine. Et, dans ce cadre, je mélange joyeusement Moyen Âge, classique et créations…

**Pourquoi avoir pris ce poste de directeur artistique du Printemps des Arts de Monte-Carlo ?**

D'abord, parce que c'est intéressant, bien sûr. Mais aussi parce que cela représente un revenu hors de l'enseignement, hors de la composition, qui me permet de ne pas dépendre de l'économie de la commande. C'est pour moi un confort considérable. Je peux m'offrir le luxe de passer plus de dix mois sur une seule partition… Et de refuser ou repousser d'autres travaux qui s'y ajouteraient nécessairement si je devais accepter des commandes pour vivre, ce que j'ai fait presque toute ma vie… Or le travail doit être prioritaire. Je ne veux pas de contraintes économiques. Certaines pièces nécessitent d'avoir du temps. Je suis ainsi un homme libre.

**Comment « écrit-on » un programme de concert ? Comment articuler le métier de compositeur et celui de programmateur ?**

Pour moi, c'est un travail d'écriture, au même titre que la composition. Du reste, le compositeur a longtemps été aussi programmateur : Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mahler, Schoenberg… C'est le xx^e^ siècle qui a retiré la représentation musicale des mains des musiciens. Il faudrait que le compositeur reprenne cette prérogative essentielle. Le dernier de cette longue lignée de compositeurs/programmateurs est Pierre Boulez.

À Monte-Carlo, j'ai toute latitude. Et ça marche. La créativité et l'inventivité que je mets dans la programmation de mon festival touche et convainc le public bien plus qu'une simple administration de la culture ne le ferait, pourtant je bouscule sérieusement les habitudes !

**Dernière question, Marc Monnet, à quoi travaillez-vous en ce moment ?**

Un trio avec électronique, ici à l'Ircam. J'y travaille depuis dix mois, ce qui me permet de beaucoup essayer… et de beaucoup jeter !

*Propos recueillis par Jérémie Szpirglas*

# BIOGRAPHIES DES MUSICIENS

**Hidéki Nagano**, piano

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1996. À douze ans, il remporte le premier prix du concours national de la musique réservé aux étudiants. Après ses études à Tokyo, il entre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (Cnsmdp) où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Après ses premiers prix (accompagnement vocal, piano et musique de chambre), il est lauréat de plusieurs compétitions internationales : concours de Montréal, de Barcelone, concours Maria-Canals. En 1998, il est récompensé au Japon par deux prix décernés aux jeunes espoirs de la musique (prix Muramatsu et prix Idemitsu) et reçoit, en 1999, le prix Samson François au premier concours international de piano du XXe siècle d'Orléans.

Hidéki Nagano a toujours voulu être proche des compositeurs de son temps et transmettre un répertoire sortant de l'ordinaire. Sa discographie soliste comprend des œuvres de Antheil, Boulez, Messiaen, Murail, Dutilleux, Prokofiev, Ravel. Il se produit régulièrement en France et au Japon, comme soliste et en musique de chambre. Il a notamment été invité comme soliste par l'Orchestre symphonique de la NHK sous la direction de Charles Dutoit.

**Dimitri Vassilakis**, piano

Dimitri Vassilakis commence ses études musicales à Athènes, où il est né en 1967. Il poursuit ses études au Cnsmdp, où il obtient les premiers prix de piano à l'unanimité (classe de Gérard Frémy) de musique de chambre et d'accompagnement. Il étudie également avec Monique Deschaussées et György Sebök. Depuis 1992, il est soliste à l'Ensemble intercontemporain. Dimitri Vassilakis a travaillé avec Pierre Boulez, dont il a assuré la création de la dernière œuvre pour piano, *Incises*, et a participé aux enregistrements de *Répons* et de *Sur Incises* parus chez Deutsche Grammophon. Il a également collaboré avec des compositeurs tels que Iannis Xenakis, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen et György Kurtág. Son disque « Le Scorpion » avec Les Percussions de Strasbourg, sur une musique de Martin

Matalon, a reçu le Grand Prix du disque de l'Académie Charles-Cros dans la catégorie « meilleur enregistrement de musique contemporaine de l'année 2004 ». Il a participé aux festivals de Salzbourg, Edimbourg, Lucerne, Maggio Musicale Fiorentino, Automne de Varsovie, Musique de chambre d'Ottawa, Proms de Londres, et s'est produit dans des salles telles que la Philharmonie de Berlin (sous la direction de Sir Simon Rattle), le Carnegie Hall de New York, le Royal Festival Hall de Londres, le Concertgebow d'Amsterdam, le Teatro Colon de Buenos Aires. Son répertoire s'étend de Bach aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui et comprend, entre autres, l'intégrale pour piano de Pierre Boulez et de Iannis Xenakis. Il a récemment enregistré les *Variations Goldberg* de Bach (label Quantum), un disque des *Études* de Fabiàn Panisello et de György Ligeti (Neos), ainsi que la première intégrale de l'œuvre pour piano de Boulez (à paraître sous le label Cybele).

**Ensemble intercontemporain**

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit trente et un solistes partageant une même passion pour la musique du XXe siècle à aujourd'hui.

Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble.

Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, aux côtés des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques.

Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XXe siècle.

En collaboration avec l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam), l'Ensemble intercontemporain participe à des projets incluant des nouvelles techniques de génération du son.

Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale.

Depuis 2004, les solistes de l'Ensemble participent en tant que tuteurs à la Lucerne Festival Academy, session annuelle de formation de plusieurs semaines pour des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs du monde entier.
En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.
Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

**Musiciens participant au concert**
Emmanuelle Ophèle, flûte
Philippe Grauvogel, Didier Pateau, hautbois
Jérôme Comte, clarinette
Alain Billard, clarinette basse
Pascal Gallois, Paul Riveaux, bassons
Jean-Christophe Vervoitte, Jens McManama, cors
Jean-Jacques Gaudon, trompette
Jérôme Naulais, trombone
Gilles Durot, Samuel Favre, Victor Hanna, percussions
Hidéki Nagano, piano
Frédérique Cambreling, harpe
Jeanne-Marie Conquer, Hae-Sun Kang, Diégo Tosi, violons
Odile Auboin, Grégoire Simon, altos
Pierre Strauch, violoncelle

**Chef assistant**
Oliver Hagen

**Musiciens supplémentaires**
Jérémie Dufort, tuba
Catherine Jacquet, violon
Nicolas Crosse, contrebasse

**Pablo Heras-Casado**, direction
La carrière de chef d'orchestre de Pablo Heras-Casado se distingue par son éclectisme. Aussi à l'aise face à un ensemble de chambre que dans une fosse d'opéra, il parcourt allègrement le répertoire, d'un bout à l'autre.
À la tête de la Compañía Teatro del Príncipe, la compagnie baroque lyrique qu'il a créée à Aranjuez, Pablo Heras-Casado a ainsi réalisé, pour Harmonia Mundi, le premier enregistrement d'œuvres de Castel (*La Fontana del Placer*) ou de Boccherini (*La Clementina*).
Défenseur enthousiaste de la musique contemporaine, Pablo Heras-Casado travaille avec le Klangforum Wien, l'Ensemble intercontemporain ou encore le Collegium Novum Zurich. Son talent particulier pour l'exécution des œuvres contemporaines lui a valu en 2007 de remporter le Concours de direction du Festival de Lucerne, devant un jury où siégeaient Pierre Boulez et Peter Eötvös.
Pablo Heras-Casado n'en néglige pas pour autant le reste du répertoire symphonique, qu'il dirige notamment à la tête de l'Orchestre de

Saint Luke, dont il est le chef principal depuis décembre 2011 et pour quatre ans, mais aussi du Philharmonique de Berlin, du Mahler Chamber Orchestra, du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, du NDR Sinfonieorchester, du l'Orchestre Royal du Concertgebouw ou encore de l'Orchestre du Théâtre Mariinsky. Aux États-Unis, il a dirigé les orchestres de San Francisco et de Houston ainsi que l'Orchestre philhamonique de Los Angeles.

À l'opéra, il s'est distingué au Teatro Real Madrid dans *Mahagonny* de Weill, à La Monnaie de Bruxelles dans *Matsukaze* de Hosokawa, et à l'Opéra de Paris pour la création du ballet de Marc-Olivier Dupin, *Les enfants du paradis*, sans oublier *Rigoletto* à l'Opéra national du Pays de Galles ou encore *La Périchole* et *Le Nozze de Figaro* à l'Opéra national de Bordeaux.

**Gilbert Nouno**, réalisateur en informatique musicale

Gilbert Nouno est compositeur, contrebassiste et chercheur à l'Ircam où il se joint à de nombreux artistes, musiciens et compositeurs pour l'écriture et la réalisation de musiques électroniques. Il travaille notamment avec Pierre Boulez, Susan Buirge, José-Luis Campana, Steve Coleman, Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, Michael Jarrell, Michaël Levinas, Philippe Manoury, Malik Mezzadri, Marc Monnet, Kaija Saariaho, Philippe Schoeller et le collectif de musique improvisée Octurn. Il a été lauréat de la Villa Kujoyama en 2007 et pensionnaire à la Villa Médicis en 2011. Ses œuvres récentes pour orchestre ou instruments solistes ont été données à Paris, à Tel-Aviv et à New York.

# Ircam

## INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival annuel, de tournées en France et à l'étranger. Le lancement d'une académie pluridisciplinaire de la création, inédite en France et agencée au festival qui en sera le révélateur, est aujourd'hui porté par l'Ircam avec un objectif de préfiguration en juin 2012.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Depuis 1995, le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ircam et le CNRS sont associés dans le cadre d'une unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son – UMR 9912) rejoint, en 2010, par l'université Pierre et Marie Curie (UPMC).

**ÉQUIPES TECHNIQUES**
**CENTRE POMPIDOU**
**DIRECTION DE LA PRODUCTION – RÉGIE DES SALLES DE SPECTACLES**

**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN**
**Nicolas Berteloot**, **Samuel Ferrand**,
**Benjamin Moreau**, régisseurs plateau

**IRCAM**
**Julien Aléonard**, ingénieur du son
**Arnaud de la Celle**, régisseur son
**Éric de Gélis**, régisseur général
**Augustin Muller**, régie informatique musicale

**PROGRAMME**
**Jérémie Szpirglas**, textes
**Olivier Umecker**, graphisme

# PROCHAINEMENT

## FRACAS

**LUNDI 19 MARS, 20H**

**IRCAM, ESPACE DE PROJECTION**

**Shigeko Hata** soprano
**Michaël Chanu** contrebasse
**Ensemble Orchestral Contemporain**
Direction **Daniel Kawka**
Réalisation informatique musicale **Christophe Lebreton (Grame), Gilbert Nouno (Ircam)**

**Ondřej Adámek** *Karakuri-Poupée Mécanique*
**Michael Jarrell** *Droben Schmettert ein greller Stein*
**Kenji Sakai** *Fog and Bubbles*

Coproduction EOC, Grame et Ircam-Centre Pompidou.
Avec le soutien de la Sacem.
Concert diffusé en direct sur

Plein tarif 14 €, tarif réduit 10 €, avec la carte Ircam 5€
**RÉSERVATION 01 44 78 12 40 OU IRCAM.FR**

## SOLO

**JEUDI 5 AVRIL, 20H**

**CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE**

**Solistes de l'Ensemble intercontemporain**
Réalisation informatique musicale **Ircam/ Thomas Goepfer, Robin Meier**

**Frédéric Kahn** *Unendlichkeit*, commande Ircam-Centre Pompidou, création
**Yann Robin** *Phigures*
**Stefan Keller** *Übersteiger,* commande Ensemble intercontemporain [création]
**Dai Fujikura** *Calling*, commande International Contemporary Ensemble (ICE), Tokyo Opera City, création française
**Jérôme Combier** *Gone*

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Ensemble intercontemporain

Présentation du concert par Clément Lebrun à 19h dans la Grande salle du Centre Pompidou.
Entrée libre avec le billet du concert.
Plein tarif 14 €, tarif réduit 10 €, avec la carte Ircam 5 €
**RÉSERVATION 01 44 78 12 40, IRCAM.FR OU CENTREPOMPIDOU.FR**

LOUVRE

**À découvrir à l'auditorium du Louvre**

# CLASSIQUE EN IMAGES

## « L'OPÉRA ET LA MODERNITÉ : DE *PELLÉAS* À NOS JOURS »

### 25 SÉANCES DE MUSIQUE FILMÉE DU 2 FÉVRIER AU 1ER AVRIL

Depuis Debussy, le genre de l'opéra a connu un regain de vitalité, donnant lieu à une pluralité de formes musicales. Le festival « Classique en images » a confié une série de cartes blanches à des compositeurs d'aujourd'hui, d'esthétiques et de nationalités différentes, et dont certains collaborent activement avec l'Ircam. Ils viendront au Louvre présenter les opéras phares du XXe et du XXIe siècle.

**PROCHAINS RENDEZ-VOUS**

Pascal Dusapin, les 25 et 26 février
Georges Aperghis, du 8 au 11 mars
Philippe Manoury, du 15 au 18 mars
L'opéra et la télévision, le 22 mars
Peter Eötvös, les 24 et 25 mars
L'opéra anglais : Benjamin Britten, le 26 mars
Thomas Adès, les 31 mars et 1er avril

Tarifs : de 3 € (moins de 26 ans) à 10 €
**RÉSERVATION 01 40 20 55 00, fnac.com**
**LOUVRE.FR**

# Télérama

## partenaire de votre événement
## partenaire de votre émotion

**Le cinéma, la télé, la radio, les livres, le théâtre, les concerts, la danse...**

**Retrouvez toute l'actualité culturelle chaque mercredi dans Télérama.**

**www.telerama.fr**