

VERSUS NUNES

Mardi 26 mars, 20h

Ircam, Espace de projection

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Emmanuelle Ophèle flûte

Jérôme Comte clarinette

Diégo Tosi violon

Éric-Maria Couturier violoncelle

Réalisation informatique musicale **Ircam/José Miguel Fernández***

Emmanuel Nunes

Rubato, registres et résonances

Einspielung II

Versus I

Entracte

Aura

*Einspielung I**

Durée: 1h50

19h, Espace de projection

Hommage à Emmanuel Nunes

Animé par **Laurent Feneyrou**, musicologue

Avec **Jean-Marc Chauvel, Jérôme Combier, Éric Daubresse,**

Karim Haddad, João Rafael, Roque Rivas, Pierre Strauch.

Entrée sur présentation du billet du concert

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

Avec le soutien de l'institut Camões - Centre culturel Portugais de Paris - Ambassade du Portugal.

Ce concert est dédié à la mémoire d'Emmanuel Nunes disparu le 2 septembre 2012.

« La distance insondable et immédiate d'une mort nous renvoie aussitôt vers ce qui demeure : l'œuvre, la présence d'une pensée, l'amitié pour un homme de culture européenne et pour un homme de courage.

La musique de Nunes n'est ni limitée par l'instrument ni pensée « hors » de la technique. Ni conceptuelle ni théorique, elle constitue un monde tangible et sensible, intégralement soumis à *l'intention musicale*. L'idée du vaste cycle et de la grande forme le rapproche de Stockhausen, l'un de ses maîtres, et de Wagner qui resta son phare. Chez Nunes, la perception de la durée est toujours une réflexion sur la durée de la perception. Son œuvre manifeste la puissance de la figure musicale et du chant mais sans figuralisme, l'appel du lointain et du son originel, la densité rythmique, l'obsession polyphonique.

Né à Lisbonne en 1941, Nunes est resté profondément lié à cette ville. Il a souvent relaté une expérience mémorable dans la salle du Coliseu : écouter la salle en se positionnant à plusieurs endroits et vivre autrement tout phénomène sonore. La trajectoire de Nunes passe par l'Allemagne, par Darmstadt et Cologne où Karlheinz Stockhausen enseignait. Nunes a évoqué ce temps unique où Stockhausen analysait ses *Momente* en sortant de son propre

atelier de composition. Lui-même a entrepris ce travail de transmission de l'exigence de la composition, comme professeur aux Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau, à la Fondation Gulbenkian et au Conservatoire de Paris. À partir de 1989, l'Ircam fut l'un de ses ports d'attache et de recherche. Lisbonne, Cologne, Paris, les cultures latine et allemande, la philologie et la philosophie germanique, l'œuvre de Goethe, de Dostoïevski, les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl, étudiées et annotées... Saluer la mémoire de Nunes, c'est entendre ce vaste périple de l'esprit européen. C'est aussi entendre les injonctions que portent les noms de ses œuvres. Je pense à *Ruf*, *Nachtmusik*, *Lichtung*, *Einspielung*, *Das Märchen*.

Ruf pour orchestre et bande, partage avec *l'Abschied* de Mahler (*Das Lied von der Erde*) cité à sa fin, le dramatisme de l'éloignement, de la mise à distance : l'étrangeté à soi-même. *Nachtmusik* pour instruments logés dans les graves, est un nocturne âpre et incantatoire, avec ses "hoquetus" rythmiques. *Lichtung*, l'éclaircie, la levée de l'ancre, initie la grande aventure au sein de l'Ircam avec Éric Daubresse, la plongée dans le "temps réel" technologique. L'éclaircie sera ce moment inoubliable où l'électronique se libère de l'instrument qui lui est pourtant consubstantiel. La salle elle-même se libère de sa configuration habituelle par les trajectoires et les enveloppes des sons, pilotées par l'informatique musicale.

Das Märchen enfin, ce projet colossal pour la scène où Nunes s'est aventuré dans la prosodie vocale, a mis à contribution toute une maison d'opéra, celle de Lisbonne trop petite pour accueillir l'orchestre, les percussions, les solistes et les équipes de l'Ircam. Avec *Das Märchen (Le Serpent vert)*, Nunes révèle ses affinités électives pour l'œuvre organique et alchimique de Goethe. Il trace le contour d'un monde, scindé en deux par un fleuve, régi par des règles tacites et des symboles, le monde de la métamorphose continue. Goethe s'amusait que *Das Märchen*, "le conte des contes" pût demeurer une énigme totale malgré les efforts conjugués des exégètes. L'épigramme composée par Goethe et Schiller s'applique aussi bien à l'opéra de Nunes qu'au texte d'origine. "*Le Conte. Plus de vingt personnages sont à l'œuvre dans le conte. - Mais que font donc tous ces gens ? - Le Conte, mon ami!*" Aujourd'hui ceux qui jouent, pensent et écoutent Nunes sont à l'œuvre, simultanément. Mais que font-ils tous ? Ils refont la musique à chaque exécution, à chaque écoute.

La clé de la création et de l'écoute, de la fulgurance et de la permanence qui hantent l'œuvre de Nunes, nous est peut-être livrée par un autre poète, René Char : "L'éclair me dure." Cet éclair, c'est notre fidélité.»

Frank Madlener

Extrait du discours prononcé lors du Giga Hertz Preis,
décerné à titre posthume à Emmanuel Nunes
(ZKM, Karlsruhe, 24.11.2012).

HOMMAGE

À EMMANUEL NUNES

« Seules les grandes et fortes structures résistent au temps », disait Emmanuel Nunes à propos des derniers quatuors à cordes de Beethoven. Lui ne cessa d'en édifier et de revendiquer une conception de l'œuvre d'art comme organisme vivant. L'œuvre naît non d'*a priori*, mais à mesure que le musicien lui donne vie et que nous l'écoutons, croît, se disloque, fait retour parfois. Cela, *Omnia mutantur, nihil interit*, pour chœur de femmes et ensemble, l'atteste, qui repose sur quelques vers des *Métamorphoses* d'Ovide, dans lesquels un discours attribué à Pythagore dévoile l'origine des astres et du monde, des causes et des effets, et les ressorts secrets de la nature, de la neige ou de la foudre. À l'image de la musique, le livret se concentre sur la doctrine de la migration des âmes, selon laquelle aucune âme ne meurt, mais chacune est destinée à renaître sous des formes sans cesse nouvelles, à quitter une demeure pour en rejoindre une autre, y être reçue et l'habiter. *Das Märchen*, théâtre musical d'après Goethe, indissociable des épreuves surmontées de *La Flûte enchantée*, et riche d'une tradition alchimique et ésotérique à laquelle puisait volontiers Emmanuel Nunes, en témoigne aussi.

Chaque œuvre décrit, dans son temps propre, un changement, un devenir, « une évolution qui prend naissance dans un état originel dominé par le désordre, la tension et l'imperfection, qui culmine en un moment névralgique de crise aiguë, et qui se résout grâce à la fondation d'un nouvel ordre, fait d'harmonie et de perfection universelles ». Sensibles à la fermeté de la structure, à

la rigueur de l'harmonie, à l'épaisseur du grain et à la quête du son dans ses qualités propres et son déploiement dans l'espace, l'œuvre et la pensée d'Emmanuel Nunes s'écoulent *in statu nascendi* et font rythme, moment d'émergence, lieu de l'Ouvert.

Dans cette rencontre, au cours de laquelle nous espérons transmettre quelque chose de l'engagement sans compromis d'Emmanuel Nunes dans son art et de la splendide vigueur qui l'animait, nous évoquerons quelques opus de son catalogue, sa collaboration avec des interprètes, les recherches qu'il mena à l'Ircam, sur l'espace ou sur le rythme, sa pensée théorique, riche d'emprunts à Webern et Boulez, mais aussi à Edmund Husserl et Wassily Kandinsky, ou encore la trace de son enseignement, fort prisé, au Conservatoire de Paris.

Laurent Feneyrou

Présentation **Laurent Feneyrou**

Avec **Jean-Marc Chauvel, Jérôme Combier, Éric Daubresse, Karim Haddad, João Rafael, Roque Rivas, Pierre Strauch.**

ENTRETIEN

AVEC EMMANUEL NUNES

Propos recueillis au printemps 2011
par Jérémie Szpirglas

***Einspielung I* a un statut un peu particulier dans votre corpus: elle peut se jouer avec ou sans l'électronique. Indifféremment, dirait-on... Au sein du cycle *La Création*, dans lequel elle s'inscrit, il n'y a que trois pièces de ce genre (les autres sont *Wandlugen* et *Nachtmusik I*). Qu'est-ce qui distingue les deux versions? Quel est l'apport de l'électronique, et, si elle n'est pas indispensable, la version « sans » est-elle moins riche que la version « avec »? Sont-ce deux œuvres différentes, deux œuvres à part entière?**

En allemand, il existe une expression familière et assez éloquente, contraction de *Ja* et *Nein*: « Jein », que l'on pourrait traduire par « oui et non à la fois ». « Jein »: c'est à peu près la réponse que je pourrais vous faire. Aussi bien dans *Einspielung I* que dans *Nachtmusik I* ou *Wandlungen*, je confère, au moyen de l'électronique, une deuxième scénographie sonore à une même partition. En effet, du point de vue des interprètes, pas une note, pas un rythme n'y change. L'électronique se greffe sur une partition rigoureusement identique. Ce qu'entend l'auditeur est certes différent, mais l'original reste présent - l'ensemble des traitements électroniques ne le cache pas. L'original n'est pas un simple prétexte pour faire une autre pièce grâce à l'électronique. Dans les trois pièces, tout ce qu'on entend est issu en temps réel des seuls instruments - sans aucun pré-enregistrement.

En réalité, la pièce sans électronique sert de point de départ et d'arrivée à la pièce avec électronique. Un parallèle osé - non par la qualité mais néanmoins paradigmatique - serait d'évoquer à ce propos des pièces pour piano de Ravel, *Petrouchka* de Stravinsky, ou encore les *Tableaux d'une Exposition*: les versions pour orchestre sont pour ainsi dire les mêmes œuvres. Si on a tendance à écouter davantage les versions orchestrales, les pièces pour piano n'en sont pas moins originales, il ne s'agit aucunement de réductions. Et si l'on compare les deux, il ne fait aucun doute que c'est le même geste musical, la même thématique, la même rythmique intérieure... y compris dans la miraculeuse orchestration de Ravel de l'œuvre de Moussorgski.

Il en va de même dans le cas qui nous occupe: avec ou sans électronique, c'est la même pièce. On reconnaît l'une dans l'autre et vice versa. Ce serait d'ailleurs intéressant de les entendre dans le même concert.

L'expression « scénographie sonore » que vous avez employée renvoie à la notion de spatialisation, qui est, indéniablement, un axe essentiel de votre travail. Mais ce terme désigne un concept somme toute bien vague qui, lorsqu'appliqué à la composition, nécessite une formalisation plus pointue... Comment l'approchez-vous?

La spatialisation doit être pour moi comprise comme un paramètre à part entière de l'écriture, au même titre que le rythme, l'harmonie... Au même titre mais dans sa spécificité propre (il ne

s'agit surtout pas de la traiter comme on traite les hauteurs, par exemple). Il faut *composer* avec elle. Prenons *Wandlungen*. L'ensemble est composé de vingt-cinq musiciens. Pour le dire très succinctement, sur la partition, le discours musical est déjà « orchestré » - comme dans toute pièce pour ensemble. La spatialisation est alors une recomposition, une reformulation dans l'espace de cette orchestration : les musiciens (les sources sonores) ne sont plus des *points* fixes.

Imaginez un tutti de *Wandlungen* : tous les musiciens jouent ensemble. Ce tutti a été, sur la partition, travaillé et orchestré, comme un tutti. La spatialisation vient alors redistribuer ce tutti par petits groupes de musiciens sur chaque haut-parleur placé dans la salle de concert, comme deux orchestrations concomitantes. On écoute, comme toujours, le tutti, mais, dans le même temps, on a un éclatement de l'ensemble dans la salle (une flûte alto et un violon là, une clarinette basse et un marimba ici, etc.) et, sur le plan de la localisation, des groupes restreints de musique de chambre se constituent, répartis dans la salle et jouant simultanément.

On ajoute donc une dimension à l'écoute : comme cette troisième dimension de la peinture cubiste.

Pour être un peu plus précis, et moins prétentieux (mais néanmoins quelque peu fantaisiste), on pourrait dire à la limite que c'est une vision cubiste d'un tableau qui ne l'est pas. À ce sujet, j'ai toujours considéré qu'il y avait une filiation entre la démarche qui mène à un tableau cubiste de Braque ou Picasso, et celle de Stockhausen, Boulez, ou Pousseur, lorsqu'ils conçoivent une pièce *en* forme ouverte. Si on fait abstraction de l'antinomie simultanété/juxtaposition. Par ailleurs, ma propre conception de la spatialisation trouve l'une de ses sources premières dans mes réflexions sur les limites de la forme ouverte en

musique et de sa perception en temps réel. En 1965, j'écrivais déjà dans mon journal : « Je sens qu'il y aura un rapport étroit entre la « nouvelle » conception de la forme ouverte et la répartition spatiale. Il est nécessaire d'approfondir ma notion de forme ouverte : elle n'existe pas en soi, mais uniquement à travers ses multiples manifestations possibles. »

Tout comme l'instrumentation varie au cours d'une pièce, cette répartition sur les haut-parleurs varie d'un tutti à un autre, d'un passage à un autre...

De manière pertinente, naturellement. Il y avait dans mon esprit à l'époque de *Wandlungen* (1985) deux grandes catégories de spatialisation, à savoir :

- 1) le placement dans l'espace de groupes de musiciens immobiles ;
- 2) une spatialisation dynamique, mobile : le même groupe, les mêmes instruments suivent ce que je décris comme des « parcours de déplacement » à travers les divers haut-parleurs. Mais ces parcours ont à nouveau une double caractéristique : ils sont régis par des rythmes (que l'on pourrait du reste transcrire à *la main* comme on écrit une partition), lesquels ne coïncident pas forcément avec les rythmes « préexistants » de la partition et exécutés par les musiciens. Il s'agit ainsi d'une imbrication constante - imbrication et non concordance - entre deux voix rythmiques : le rythme que les musiciens jouent et le rythme de la spatialisation. Avec bien sûr des jeux entre les deux couches rythmiques, faits de croisements, d'oppositions et de rencontres. Et tout cela est suivi en temps réel à l'attaque près, ou quasiment : plus l'analyse du signal est fine, plus le rendu est efficace. La réalisation de l'informatique musicale a donc pour moi un rôle considérable d'interprétation, elle aussi d'ordre musical.

La spatialisation devient donc un élément syntaxique du langage.

Exact. Un élément qui, d'ailleurs, nécessite le développement d'une écoute *non primaire*, je veux dire: non purement acoustique. À l'audition, plusieurs niveaux de reconnaissance ou de masquage entrent en jeu.

Si je fais par exemple un mouvement sonore entre dix haut-parleurs, cela ne signifie nullement que l'auditeur écouterait chaque haut-parleur individuellement, et qu'il suivrait *ponctuellement* les événements venant de chacun.

Exactement comme dans une pièce pour orchestre: on n'écoute pas toujours chaque instrument *ponctuellement* - on ne les *entend* pas tous, ou du moins pas tous *distinctement*. Cela dépend des moments. Mettre en avant l'une ou l'autre des *couches* en présence fait partie du travail de composition. Certains aspects de l'orchestration ne se discernent certes pas immédiatement - mais, s'ils n'y étaient pas, leur absence créerait comparativement un vide, et donc une autre image sonore. Il faut envisager le geste spatial comme contribuant à l'effet global et, si possible, à sa portée musicale. En effet, l'argument, surtout venant de certains compositeurs férus d'informatique, qui consiste à dire que la spatialisation n'est finalement pas audible telle que nous la mettons en œuvre, ne fait que souligner la différence entre entendre un phénomène (même avec une oreille absolue), et l'écouter musicalement.

Cette vision de la spatialisation n'est pas neuve: elle est héritée de siècles d'écriture - Monteverdi ou Gabrieli dans la basilique Saint-Marc, Bach dans sa *Passion selon Saint Matthieu*, ou plus récemment Stockhausen...

Évidemment, on n'a pas attendu l'électronique pour spatialiser: ce n'est pas une invention.

Ce n'est pas une invention. Mais l'informatique permet d'atteindre une autre dimension.

Bien sûr. Mais on peut également développer une écriture spatialisée tout aussi paradigmatique sans l'informatique. Rappelons *Gruppen* ou *Carré* de Stockhausen. Je l'ai fait, par exemple, dans *Tif'ereth* pour six groupes d'orchestre, et dans *Quodlibet* (avec vingt-cinq musiciens «mobiles» et un orchestre), une œuvre que j'ai eu la chance d'écouter dans près d'une vingtaine de salles différentes. Cette expérience m'a beaucoup appris car, à chaque fois, d'une salle à l'autre, il fallait redistribuer différemment dans l'espace les groupes prévus dans la partition, de manière à obtenir un résultat sonore équivalent. Il y avait ainsi un aspect de «forme acoustiquement ouverte». Chaque salle apportait un éclairage différent à l'œuvre, non par quelques disparités dans la partition, mais par la variété des équilibres acoustiques.

Pouvait-on, dans une même salle, changer la disposition de musiciens et obtenir une œuvre autre ?

Théoriquement, oui. Mais ce n'était pas mon intention: même si j'étais parfois obligé d'adapter, je me suis rendu compte que la manière dont la partition a été écrite permet de ne jamais défigurer la pièce. Elle change un peu de visage, mais c'est toujours la même pièce.

Votre pensée de la spatialisation a-t-elle évolué depuis que vous vous y intéressez ?

«Jein». Depuis 1964, quand j'en ai posé les premières bases, mon intérêt pour la spatialisation, en tant que paramètre à part entière de l'écriture musicale, est resté intact. Mais la recherche informatique, surtout ces derniers temps, nous ouvre de nouveaux horizons. Je ne renoncerai toutefois pas à mes prérogatives.

Y a-t-il d'autres aspects de l'électronique qui vous intéressent ?

Oui. Mais attention... Si l'on parle traitements, si l'on proclame, comme une démarche originale, le fait d'utiliser des *frequency shifting* et des *harmonizer*, procédés vieux de quelques décennies, ou de différents types de synthèse plus ou moins sophistiqués, que sais-je ?, si l'on balance des termes « savants » pour impressionner le profane, on ne dit finalement rien d'autre que : « Je joue du violon sur un Stradivarius. » MAIS... Comme Ginette Neveu ou médiocrement ? L'échelle est vaste... La dimension essentielle pour moi est de reconnaître la fonction et la place de n'importe quel aspect de l'électronique, nouveau ou ancien, dans ma propre intention musicale. La sophistication des moyens n'est jamais, et heureusement, l'assurance-vie de l'œuvre.

La version avec électronique d'*Einspielung I* n'a été créée qu'à l'été 2011. Pourquoi ce retard, pour une pièce composée en 1979 ?

Avec Éric Daubresse, nous en avons développé la partie informatique en 1994. Mais la carte son de la station NeXT qu'on utilisait à l'époque à l'Ircam nous a lâchés juste après la générale, et le concert n'a pas pu avoir lieu comme prévu.

J'ai ensuite été pris par d'autres projets, comme *Lichtung II* et *III*, et j'ai abandonné. Jusqu'en 2010.

Reprenant cette pièce vieille de trente-deux ans, avez-vous changé quelque chose à la partie électronique telle que projetée à l'origine ?

La partition électronique est entièrement nouvelle. J'ai uniquement retenu les données quantitatives que j'avais, comme toujours, extraites de ma propre analyse de la partition, et qui me fournissent un premier pont entre la partition instrumentale et la partition électronique.

À l'époque, j'avais rempli deux cahiers pour décrire ce que je voulais, et la programmation avait été réalisée par Éric Daubresse. Avec José Miguel Fernández, qui a pris la suite d'Éric Daubresse (et qui avait déjà participé à *Lichtung III* aux côtés de celui-ci), nous en avons refait toute la programmation. J'ai rédigé près de 400 pages de description minutieuse de toutes les actions confiées à l'ordinateur, lesquelles sont *transcrites* et *rentrées* dans un environnement informatique développé par José Miguel Fernández. Par ailleurs, j'y utilise pour la première fois le tant redouté et désiré « suiveur de partition ». À ce propos, je tiens à signaler la constante collaboration d'Arshia Cont, qui n'a cessé d'œuvrer à l'amélioration du programme Antescofo, en fonction des questions concrètes soulevées par ma partition et sa programmation. En outre, les conditions de travail furent rendues exceptionnellement favorables grâce à l'enregistrement préalable d'*Einspielung I* par Diego Tosi quelques mois avant de commencer le travail. Son jeu est d'un haut niveau d'accomplissement, et ceci nous a permis chaque jour de tester et de simuler les circonstances mêmes du concert.

De manière générale, arrivez-vous en studio avec une idée prédéterminée et aboutie de la partie électronique d'une nouvelle pièce ?

J'avais l'habitude de dire à mes étudiants : il est plus important de savoir ce qu'on ne veut pas que ce qu'on veut. Si je sais pertinemment ce que je ne veux pas, je ne le ferai jamais !

Cela étant dit, je ne peux pas être un utilisateur - entrer en studio comme on entre dans un supermarché, et acheter des méthodes de spatialisation ou autres. Je préfère avoir un but, même théorique, en amont, puis m'attacher à sa réalisation. Je suis toujours guidé par un projet esthétique très précis.

Ainsi, pour *Wandlungen*, qui fut ma première expérience avec électronique et spatialisation en temps réel, je suis arrivé au studio de Freiburg avec pratiquement les trois quarts de mes intentions arrêtées. C'était une commande du festival de Donaueschingen, dont le directeur artistique était Joseph Häusler, pour l'Ensemble Modern - à l'époque un très jeune ensemble, extrêmement engagé, sous la direction d'Ernest Bour.

Le studio de Freiburg était alors dirigé par Hans-Peter Haller, lequel avait inventé le « Halaphon », première machine à permettre une forme de spatialisation par haut-parleur. Les possibilités premières du Halaphon correspondaient peu à ce que je voulais, et c'est Hans-Peter Haller et Rudi Strauss qui, avec une disponibilité, une compréhension, et une bonne volonté exceptionnelles, ont intégré mes désirs à la machine : je savais uniquement ce que je voulais entendre, je n'en connaissais pas du tout les contraintes techniques.

En 1985, travailler en temps différé ou en temps réel étaient deux choses radicalement différentes. Il n'y avait pas d'ordinateur vraiment opérationnel dans ce domaine. Il y avait plusieurs machines, chacune allouée à une tâche en particulier, comme le Halaphon pour la spatialisation. Tous les traitements étaient donc faits par des synthétiseurs séparés - et il fallait organiser précisément le déroulement des différentes machines.

Depuis sa conception au sein du studio de Freiburg, avec l'équipe de Peter Haller, *Wandlungen* a été rejouée de nombreuses fois : le dispositif électronique était-il toujours le même ?

Tant que la pièce fut jouée par l'Ensemble Modern, oui. Après, non. Pour *Wandlungen*, nous en sommes au troisième « portage » - c'est-à-dire : le passage de la programmation électro-

nique d'un système informatique à un autre. Le premier a eu lieu peu après mon arrivée à l'Ircam en 1990. C'est Éric Daubresse qui s'en est chargé, comme des portages de toutes mes autres pièces : pour *Lichtung I*, on en est même au quatrième portage ! On est passé de la 4X, à la station NeXT (celle qui a planté lors de la générale d'*Einspielung I* en 1995) puis à la SGI (développée par Silicon Graphics), et enfin à Macintosh.

Y a-t-il des différences, d'un portage à l'autre ?

Malgré le développement des techniques et la qualité des nouvelles plateformes, presque tous les traitements et spatialisations que j'avais mis en place pour la première version de *Wandlungen* au studio de Freiburg sont restés. Très peu a changé : ma partition décrit pas à pas tous les processus électroniques. Ce qui a changé, c'est le rendu - qui est évidemment bien meilleur qu'avant.

Même dans l'intervalle des quatre dernières années, je constate des améliorations : entre la création de *Lichtung III* à Paris en 2007, et la reprise que nous en avons faite, fin 2010, à Porto, nous avons gagné en stabilité. On passe beaucoup moins de temps à étalonner le système, on retrouve bien plus vite les bons réglages. Il reste le problème des lieux de concert.

***Einspielung I* et *Wandlungen* font, comme on l'a dit plus haut, partie d'un vaste cycle appelé *La création*, qui comprend également des partitions d'envergure comme *Lichtung I, II* et *III* : quel est l'élément unificateur de ce cycle, mise à part votre volonté de le constituer ?**

Avant d'entamer *La création*, j'avais déjà terminé un cycle (auquel je n'ai pas donné de nom) de neuf ou dix pièces, cycle qui s'organisait autour d'une anagramme de quatre notes, servant aux différents développements thématiques. J'ai

alors voulu me détacher de certains éléments trop personnels qui étaient sous-jacents à ce premier cycle.

En m'installant à Berlin en 1978, j'ai commencé à développer mon idée de « paires rythmiques ». Ces paires rythmiques devaient, dans ma tête, être à l'origine d'une série de pièces qui auraient en commun une même perspective rythmique - cette perspective rythmique impliquant indirectement une certaine structure harmonique variant selon les pièces. Ce concept s'apparente pour moi à un tempérament - le terme de tempérament se rapportant là, non aux intervalles, mais aux rythmes - même si ce tempérament n'apparaît pas toujours très clairement, comme dans certaines œuvres de Bartók, pour ce qu'il est convenu d'appeler *folklore imaginaire*.

Le cycle *La création* s'est donc ouvert en octobre 1978 et s'est refermé à l'automne 2008 avec *Lichtung III*. De fil en aiguille, plus d'une vingtaine de pièces très différentes ont vu le jour, depuis le solo jusqu'au grand orchestre, avec et/ou sans électronique. Si le cycle est aujourd'hui terminé du point de vue quantitatif, certaines pièces demandent encore un peu de travail.

EMMANUEL NUNES

Rubato, registres et résonances, sur l'Invention en fa mineur de J. S. Bach (1991)

Effectif: flûte (aussi flûte octobasse), clarinette (aussi clarinette basse), violon

Commande: Ville de Santiago de Compostelle

Dédicace: à la mémoire d'Enrique Macias

Éditions: édition du compositeur

Création: le 13 mars 1991, dans le cadre des Journées de musique contemporaine à Saint-Jacques de Compostelle (Espagne), par Pierre-Yves Artaud (flûte), Edmundo Tedesco (clarinette), Pi-Chao Chen (violon).

Durée: 17 minutes

Dans *The Blending Season*, une pièce de 1973, j'avais inséré quelques mesures de *l'Invention à trois voix en fa mineur* de Johann Sebastian Bach (*Sinfonia* BWV 780); toutefois, j'avais rendu cet emprunt méconnaissable. Quelques années plus tard, je constatai en l'écoutant à nouveau que la trace de cette citation suggérait une « disposition harmonique » beaucoup plus (post)romantique que son origine. Presque vingt ans plus tard, cette affinité élective avec *l'Invention* de Bach sollicita encore une fois mon souvenir et contribua à la création de la pièce *Rubato, registres et résonances*. Il s'agit d'une étude sur *l'Invention*, transformée à travers trois méthodes: *Rubato* sur deux niveaux d'abord; dans l'un, le rubato d'interprétation, même lorsque tout est écrit strictement du point de vue rythmique; dans l'autre, un rubato conceptuel, qui est aussi une métamorphose radicale des proportions rythmiques du texte de Bach, et conduit à quelque chose de quasiment méconnaissable. *Registres*: dans les différents registres, les sons originaux sont déplacés de façon souvent discontinue, ce

qui mène à une transformation des relations harmoniques et à un éloignement du modèle de Bach. *Résonances*: à partir de la nature des trois instruments se révèlent dans la dilatation du temps des expériences harmoniques et mélodiques qui se superposent et rendent possibles des relations qui sont évidemment étrangères à l'original. On ne trouve toutefois dans ma partition aucune note ne provenant pas de Bach. À travers le contrepoint de ces trois méthodes se jouent l'éloignement et le rapprochement constants des dimensions formelles les plus importantes de la pièce. En outre, il n'y a entre ces trois instruments et les trois voix de *l'Invention* aucune analogie. J'espère qu'il est clair à l'audition que cette étude ne provient pas d'une tendance néotonale ou postmoderne. *Rubato, registres et résonances* est dédié à titre posthume au compositeur espagnol Enrique Macias.

Emmanuel Nunes

Einspielung II (1980)

Effectif: violoncelle

Cycle: cycle 2 *La création*

Commande: Fondation Gulbenkian

Dédicace: à Martha

Éditions: Jobert

Création: le 19 mai 1980, durant les Quatrièmes rencontres Gulbenkian de musique contemporaine à Lisbonne (Portugal), par Alain Meunier.

Durée: 13 minutes

En arrivant à Berlin en 1978 pour y séjourner pendant un an, je venais de terminer *Nachtmusik I* et commençais à développer toutes sortes de « conjonctions » de « réseaux structurels » de différents matériaux pour *Tif'ereth*. À cette époque-là, ma conception, surtout du travail rythmique, avait subi un revirement assez profond et j'avais accepté l'idée qu'un certain nombre d'œuvres, dont les projets étaient plus ou moins définis dans mon esprit, iraient intégrer un cycle que j'ai appelé *La création*. Ce baptême, plutôt « technique » que « cosmogonique », fut une conséquence de la manière dont je voulais développer les rapports entre les différents paramètres. Ces rapports devaient être à la fois généralisables et suffisamment « ouverts » pour que chaque pièce ne présente à l'audition qu'un degré de parenté avec d'autres qui soit uniquement le résultat de mécanismes, aussi bien sur le plan des procédés que de l'écriture. Dans ce même ordre d'idées, un ensemble assez large de structures mélodiques, basées sur ce que l'on pourrait appeler des matrices variables de rapports d'intervalles, allait être à l'origine de quelques pièces solo, dont fait partie *Einspielung II* composée en 1980.

Alors que dans *Einspielung I*, pour violon solo, le déroulement mélodique et l'agencement formel rendent à la quasi-totalité du discours un maximum de transparence, *Einspielung II*, par contre, recèle un enchevêtrement presque constant de plusieurs motifs qui sont rarement « exposés » dans leur intégralité, ce qui, à son tour, rend le découpage formel moins perceptible. Au *dispatching* quelquefois très rapide d'un « motif » à un autre vient s'ajouter, de façon prédominante, une variation en continuum des tempi (ritardando/accelerando). *Dispatching* et variation contribuent tous les deux à une certaine déstabilisation du flux sonore, tendant vers un effacement partiel mais important des repères syntaxiques. Principal aspect contrecarrant une telle déstabilisation: la simplicité quasi extrême des rapports entre les valeurs rythmiques de proche en proche.

Emmanuel Nunes

Versus I (1982, rev. 1984-1988)

Effectif: clarinette et violon

Cycle: cycle 2 *La création*

Commande: Fondation Gulbenkian

Dédicace: à ma fille Martha

Éditions: Jobert

Création: le 7 juin 1982, dans le cadre des Sixièmes rencontres Gulbenkian de musique contemporaine à Lisbonne (Portugal) par Ian Scott (clarinette) et Pi-Chao Chen (violon), pour une première création partielle. Le 15 mai 1985, dans le cadre des Neuvièmes rencontres Gulbenkian de musique contemporaine à Lisbonne (Portugal), par André Trouppet (clarinette) et Jacques Ghestem (violon), pour la deuxième version. Et en 1988, dans le cadre du festival Antidogma Musica à Turin (Italie), par Ciro Scarponi (clarinette) et Pi-Chao Chen (violon), pour la version finale.

Durée: 23 minutes

Emmanuel Nunes a composé une trentaine d'œuvres pour des effectifs extrêmement divers, allant de l'ensemble de chambre au grand orchestre, et faisant parfois appel aux techniques électroacoustiques. On remarque cependant, depuis 1980, un retour à la composition pour instruments solistes (*Einspielung I, II, III*), traduisant une recherche approfondie sur la mélodie et les différents caractères que cette dernière peut recouvrir quand elle intéresse les instruments à cordes (violon, alto, violoncelle).

Les 38 *Sequencias* pour instruments solistes, écrites en 1981, s'inscrivent naturellement dans cette recherche et ne sont pas sans rappeler bien sûr les *Sequenze* de Luciano Berio (depuis 1962). Deux de ces 38 *Sequencias* (solo de violon et solo de clarinette) confluaient vers une troisième séquence, superposition des deux instruments dont se dégageait une problématique d'où allait naître *Versus I*.

En éliminant tout paramètre de poids (masse orchestrale) et de couleur (diversité des instruments de l'orchestre), Nunes a axé sa recherche sur le sens de la ligne et la construction purement « graphique » de l'espace sonore. L'association du violon et de la clarinette et l'assemblage de leurs deux lignes instaurent entre les deux instruments un lien de contrepoint (correspondant particulièrement bien au titre *Versus*). L'équilibre entre les deux instruments requiert une certaine interdépendance, une certaine « consonance » entre leurs propres évolutions. Pourtant, chacun des deux garde au maximum cette liberté permettant l'épanouissement d'une ligne la plus riche possible, d'une arabesque toujours au seuil de l'improvisation.

Le contrepoint (au sens large) repose donc sur les liens nécessaires assurant l'harmonie des deux instruments (déterminisme) et la réalisation d'arabesques, figures d'orfèvrerie dont la complexité fait référence à l'improvisation (hasard).

Enfin, le choix des deux instruments solistes est en lui-même un trait de style graphique. Le violon offre une ligne très fine, extrêmement mobile, remarquablement apte à dessiner des pointillés, boucles, piqués, broderies en tout genre. La technique même de l'instrument, purement manuelle, le destine avant tout aux virtuosités des « coloratura » (courbe mélodique de riche ornementation). Le son de la clarinette a en revanche plus d'épaisseur, plus de corps. Sa ligne trace des pleins et déliés, où les variations d'épaisseur sont en soi un matériau à utiliser. La technique reposant sur le souffle cette fois et le timbre de l'instrument, si proche de celui de la voix humaine, fait de la clarinette un admirable interprète du « canto spianato » (courbe mélodique d'ample respiration).

Damien Colas

(source: *brahms.ircam.fr*)

Aura (1983-1989)

Effectif: flûte seule

Cycle: cycle 2 *La création*

Commande: Fondation Gulbenkian

Dédicace: à Martha Nunes

Éditions: Ricordi

Création: le 13 mars 1991, dans le cadre des Journées de musique contemporaine à Saint-Jacques de Compostelle (Espagne), par Pierre-Yves Artaud (flûte).

Durée: 18 minutes

Einspielung III (1981), *Aura* (1983-1989) et *Versus III* (1987-1990) font partie d'un cycle entrepris par Emmanuel Nunes en 1978, et intitulé *La création*. Elles forment un ensemble de partitions pour un ou deux instruments - toutes dédiées à la fille du compositeur. Des pièces qui tendent à se regrouper en séries, tout en entretenant des relations privilégiées avec certaines œuvres pour orchestre: elles contiennent presque toutes les matrices mélodiques du cycle.

Les trois *Einspielungen* - ces trois premières pièces pour un instrument seul dont le compositeur a longtemps différé l'écriture - sont le fruit d'une aspiration à « une logique horizontale » reflétant la même « complexité intérieure » qu'une œuvre pour orchestre. Et si elles présentent des difficultés instrumentales certaines, celles-ci sont uniquement des conséquences indirectes des nécessités de l'écriture. Dans *Aura*, en revanche, cette dimension virtuose devient constitutive du projet de l'œuvre - selon une volonté « de jeu et d'équilibre entre, d'une part, un travail sur la virtuosité instrumentale qui doit devenir structurelle, et, d'autre part, un développement structurel qui tend vers la virtuosité instrumentale ».

Aura fait partie - avec *Grund* et *Ludi concertati n° 1* - d'un ensemble de trois pièces destinées à la famille des flûtes.

Le déploiement de la ligne mélodique de la flûte est soutenu par des champs harmoniques d'une fixité très prégnante. Ces spectres stationnaires de douze sons - étagés, le plus souvent gelés selon des registres immuables - sont dessinés par la flûte en un balayage dont les inflexions, la vitesse et le grain forment un tracé toujours changeant. Un tracé qui se colore de souffle selon l'inclinaison de l'instrument, qui se détache en arêtes vives et en attaques répétées, qui se brise dans les bruits métalliques des clefs ou dans le choc sourd de la langue projetée dans l'embouchure de la flûte.

Tout au long du premier champ harmonique, le flûtiste entretient également de longues tenues avec sa voix, tels des bourdons qui viennent asseoir et scander le discours. Le second champ donne au contraire lieu à de frêles batteries non-tempérées, à des harmoniques, à des sons multiples cuivrés: les « actions » y prédominent sur la distinction de l'ordonnancement des notes. Au cours de la pièce, cette opposition tend à être levée, selon des convergences qui ne sont pas linéaires, mais « accidentées ». Et *Aura* s'achève dans la continuité à peine perturbée d'amples vocalises dessinées dans leurs *contours*.

Peter Szendy

(Programme du Festival d'automne à Paris, cycle Emmanuel Nunes, 1992)

Einspielung I (1979 et 2011)

Effectif: violon et électronique

Cycle: cycle 2 *La création*

Commande: Fondation Calouste Gulbenkian (1979)

Dédicace: Para Martha

Création de la version sans électronique: le 7 juin 1979, Troisièmes rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, Lisbonne, par János Négysesy.

Création de la version avec électronique: le 16 juin 2011, Centre Pompidou, dans le cadre du festival Agora, par Diego Tosi.

Éditions: Jobert

Réalisation informatique musicale Ircam/José Miguel Fernández

Durée: 17 minutes

«*Einspielung I* est dédiée à ma fille Martha.

Einspielung, mot assez peu usité en allemand, a diverses acceptions. La première indique «une allusion à ...». La deuxième est plus spécifique à la musique et surtout à la musique électronique: *Einspielband* est en effet le nom qu'on donne à la bande électronique qui sera jouée en même temps qu'un orchestre, par exemple. Enfin, dans sa forme réflexive, le verbe *sich einspielen* signifie «s'échauffer avant de jouer»: quelqu'un qui va jouer d'un instrument, ou sur une scène de théâtre, doit s'échauffer. Mais cet échauffement n'est pas un exercice purement mécanique et gratuit, séparé de l'intention: il s'agit de s'échauffer dans l'intention de jouer immédiatement après.

C'est la première de trois *Einspielungen*. C'est aussi ma première pièce destinée à un instrument *polyphonique* qui ne soit pas le piano. Celui-ci mis à part, je m'étais auparavant toujours refusé à écrire une pièce solo. J'ai toujours pensé, en

effet, qu'il fallait arriver, dans une œuvre pour instrument seul, à une certaine thématization du matériau, et ne pas se limiter à une simple succession de notes, si sophistiquée soit-elle. Dans mon idée, le solo devait présenter de nombreux recouvrements motiviques pour une cohérence musicale qui dépasserait la simple chronologie du déroulement.

Si vous comparez les déroulements globaux des trois *Einspielungen*, on constate qu'ils sont très différents les uns des autres. J'avais, au départ, l'intention d'écrire neuf *Einspielungen*, avec trois types de pièces de facture très différente, se déclinant pour chacun des trois instruments considérés: violon, alto et violoncelle. Il devait donc y avoir une deuxième pièce pour violon, à la manière d'*Einspielung II*, et une troisième, à la manière d'*Einspielung III*, et ainsi de suite - mais j'ai changé d'avis et n'ai écrit qu'une pièce de chaque groupe.

Celle pour violoncelle (*Einspielung II*) est sans doute la plus labyrinthique et donc, du point de vue de la perception, la plus cryptique - et la moins évidente. La pièce pour alto (*Einspielung III*) est moins articulée dans sa forme que celle pour violon et, du point de vue mélodique, beaucoup plus élancée - la *lancée* mélodique y est plus vaste. La pièce pour violon est plus resserrée, plus encadrée d'une partie à une autre. Son découpage est beaucoup plus net, ce qui lui confère une forte prégnance mélodique et formelle.»

Emmanuel Nunes
(Propos recueillis par J. S.)

BIOGRAPHIE

DU COMPOSITEUR

Emmanuel Nunes (1941-2012)

Emmanuel Nunes étudie tout d'abord l'harmonie et le contrepoint avec Francine Benoît à l'Académie de musique de Lisbonne, la composition avec Lopes Graça, la philologie germanique et la philosophie grecque à l'université de cette même ville. Il assiste ensuite à plusieurs reprises au cours d'été de Darmstadt où enseignent Henri Pousseur et Pierre Boulez, et s'établit à Paris en 1964. Entre 1965 et 1967, il fréquente les cours d'Henri Pousseur et de Karlheinz Stockhausen à Cologne, et étudie la musique électronique avec Jaap Spek et la phonétique avec Georg Heike.

À partir de 1989, Nunes travaille très régulièrement à l'Ircam et y trouve une technologie avancée en matière de spatialisation et de temps réel, paramètres importants de son écriture.

Emmanuel Nunes mène en parallèle une importante activité pédagogique : citons l'université de Pau dès 1976, l'université de Harvard, Darmstadt, l'ICONS de Novara (Italie), la Fondation Gulbenkian (il y est directeur des séminaires de composition à partir de 1981 jusqu'à 2010) et la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau (de 1986 à 1992). Enfin, il est, jusqu'en 2006, professeur de composition au Cnsmdp de Paris.

Emmanuel Nunes est fait Docteur Honoris Causa de l'Université Paris VIII en 1996.

Sa carrière musicale a été honorée par diverses récompenses, en particulier par le prix CIM-Unesco en 1999 et le prix Pessoa en 2000.

BIOGRAPHIES

DES MUSICIENS

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 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e 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, au côté 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 XX^e 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.

L'Ensemble intercontemporain a été reconnu « Ambassadeur culturel européen » en 2012 par la Commission Européenne.

Jérôme Comte (clarinette)

Après ses études auprès de Thomas Friedli, Pascal Moragues, Michel Arrignon et Maurice Bourgue, Jérôme Comte obtient successivement le prix de virtuosité du Conservatoire de Genève et le prix à l'unanimité du Conservatoire de Paris (Cnsmdp). Lauréat de la fondation Meyer pour le développement culturel et artistique, de la Fondation d'entreprise Groupe Banque Populaire, il est filleul 2003 de l'Académie Charles-Cros. Jérôme Comte est lauréat de plusieurs concours internationaux. Il se produit dans des formations de musique de chambre ou au sein d'ensembles ou de grands orchestres tels que l'Orchestre de l'Opéra de Paris, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre national de France, le London Symphony Orchestra et l'Ensemble intercontemporain, dont il devient membre en 2005 à l'âge de vingt-cinq ans. Jérôme Comte est invité par de nombreux festivals en France comme à l'étranger. Au cours de la saison 2008-2009, il a en particulier été le soliste, sous la direction de Pierre Boulez, du *Concerto pour clarinette* d'Elliott Carter et, en 2009-2010, de *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez.

Éric-Maria Couturier (violoncelle)

Éric-Maria Couturier remporte le prix de violoncelle à l'unanimité au Conservatoire de Paris (Cnsmdp), où il est l'élève de Roland Pidoux (violoncelle), Jean Moullière, Christian Ivaldi, Ami Flammer (musique de chambre) et Patrick Moutal (musique indienne). Il est lauréat en Italie du Premier prix et du prix de la musique romantique à Trapani, Second prix à Trieste et Troisième prix à Florence avec le pianiste Laurent Wagschal. Il a également étudié avec le violoncelliste Igor Gavrich, le chanteur Jorge Chamine et la pianiste Marie-Françoise Bucquet. À vingt-trois ans, il entre à l'Orchestre de Paris, puis devient Premier soliste à l'Orchestre national de Bordeaux. Violoncelliste éclectique, Éric-Maria Couturier se consacre à la musique classique et à la recherche de langages nouveaux. Depuis 2002, il est membre de l'Ensemble intercontemporain. Il se produit avec le platiniste-plasticien Erikm, le chanteur de jazz David Linx, et a joué aux côtés de Maurizio Pollini, Pierre-Laurent Aimard, Shani Diluka, Leon Fleischer, Christian Ivaldi, Jean-Claude Pennetier. Depuis 2007, il collabore avec le danseur Richard Siegal. En 2008, il tourne au Japon un film documentaire du réalisateur Massa Eguchi, *Goendama*, sur le pouvoir thérapeutique du violoncelle. Éric-Maria Couturier est aussi membre de l'octuor « Les violoncelles français ».

Emmanuelle Ophèle (flûte)

Emmanuelle Ophèle débute sa formation musicale à l'École de musique d'Angoulême. Dès l'âge de treize ans, elle étudie auprès de Patrick Gallois et Ida Ribera, puis de Michel Debost au Conservatoire de Paris (Cnsmdp), où elle obtient un Premier prix de flûte. Emmanuelle Ophèle entre à l'Ensemble intercontemporain en 1987. Attentive au développement du répertoire et

aux nouveaux terrains d'expression offerts par la technologie, elle prend rapidement part aux créations recourant aux techniques les plus récentes: *La Partition du ciel et de l'enfer* pour flûte Midi et piano Midi de Philippe Manoury (enregistré chez Adès) ou *...explosante fixe...* pour flûte Midi, deux flûtes et ensemble instrumental de Pierre Boulez (enregistré chez Deutsche Grammophon). Elle participe également à l'enregistrement du *Marteau sans maître* de Pierre Boulez (Deutsche Grammophon, 2005, sous la direction du compositeur).

Titulaire du Certificat d'Aptitude à l'enseignement artistique, elle est professeur au Conservatoire de Montreuil-sous-Bois et est invitée dans de nombreuses académies, parmi lesquelles celles d'Aix-en-Provence et de Lucerne. L'ouverture sur un large répertoire, du baroque au contemporain en passant par le jazz et l'improvisation, est un axe majeur de son enseignement.

Diégo Tosi (violon)

Diégo Tosi intègre l'Ensemble intercontemporain en octobre 2006 en tant que violoniste. Il se produit en soliste dans les plus grandes salles du monde entier et interprète des répertoires de toutes les époques.

Il a enregistré plusieurs CD (comprenant entre autres des œuvres de Ravel, Scelsi, Berio et Boulez) qui ont obtenu les meilleures récompenses sous le label Solstice.

Plus récemment, il a entrepris une intégrale discographique de l'œuvre du violoniste virtuose Pablo de Sarasate et vient d'obtenir le prix Del Ducca décerné par l'Académie des beaux-arts ainsi que le prix Enesco décerné par la Sacem.

Après avoir obtenu son Premier prix à l'unanimité au Conservatoire de Paris (Cnsmdp) dans la classe de Jean-Jacques Kantorow et Jean Lenert, il s'est perfectionné à Bloomington

(États-Unis) auprès de Miriam Fried puis a remporté le concours des Avants-Scènes en troisième cycle au Conservatoire de Paris.

Au cours de sa formation, il a participé aux plus grands concours internationaux: Paganini à Gênes, Rodrigo à Madrid, Valention Bucchi à Rome, Tchaïkowsky à Moscou, dont il a été à chaque fois lauréat. Dans ses années de jeunesse, il a également suivi l'enseignement d'Alexandre Bendersky et a remporté de nombreuses récompenses dans divers concours internationaux (parmi lesquels Wattrelos, Germans Claret et Moscou).

Il joue actuellement sur un Vuillaume prêté par le Fonds instrumental Français.

José Miguel Fernández, réalisateur en informatique musicale

José Miguel Fernández (Osorno, Chili, 1973) étudie la musique et la composition à l'université du Chili et au Laboratoire de recherche et de production musicale de Buenos Aires, Argentine, en 1996. Puis il suit les cours de composition au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon et participe au Cursus annuel de composition de l'Ircam (2005-2006). Il compose des œuvres pour musique instrumentale, électroacoustique et mixte. Ses œuvres sont créées dans plusieurs festivals de musique contemporaine en Amérique, Europe et Asie. Il a été sélectionné au concours international de musiques électroacoustiques de Bourges (2000) et lauréat des concours internationaux de composition Grame-EOC de Lyon (2008) et du Giga Hertz Award du ZKM/EXPERIMENTALSTUDIO en Allemagne (2010). Parallèlement à son activité de compositeur, il travaille sur divers projets de création reliant l'informatique musicale avec notamment des compositeurs et interprètes.

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, de tournées en France et à l'étranger et d'un nouveau rendez-vous initié en juin 2012, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Soutenue institutionnellement et, dès son origine, par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de la tutelle du CNRS et, depuis 2010, de celle de l'université Pierre et Marie Curie.

ÉQUIPE TECHNIQUE

IRCAM

Julien Aléonard, Sébastien Naves, ingénieurs du son

Timothé Bahabian, régisseur général

Thomas Clément, assistant régisseur

Thomas David, assistant régie informatique

Olivier Ferhat, régisseur lumière

Serge Lacourt, assistant son

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes

Olivier Umecker, graphisme



**Réservation et programmation
en ligne à partir du 2 avril**

<http://manifeste.ircam.fr>

ARTS

LA CULTURE DÉBORDE, LE NOUVEAU TÉLÉRAMA AUSSI

*Le monde bouge. Pour vous, Télérama explose
chaque semaine, de curiosités et d'envies nouvelles.*

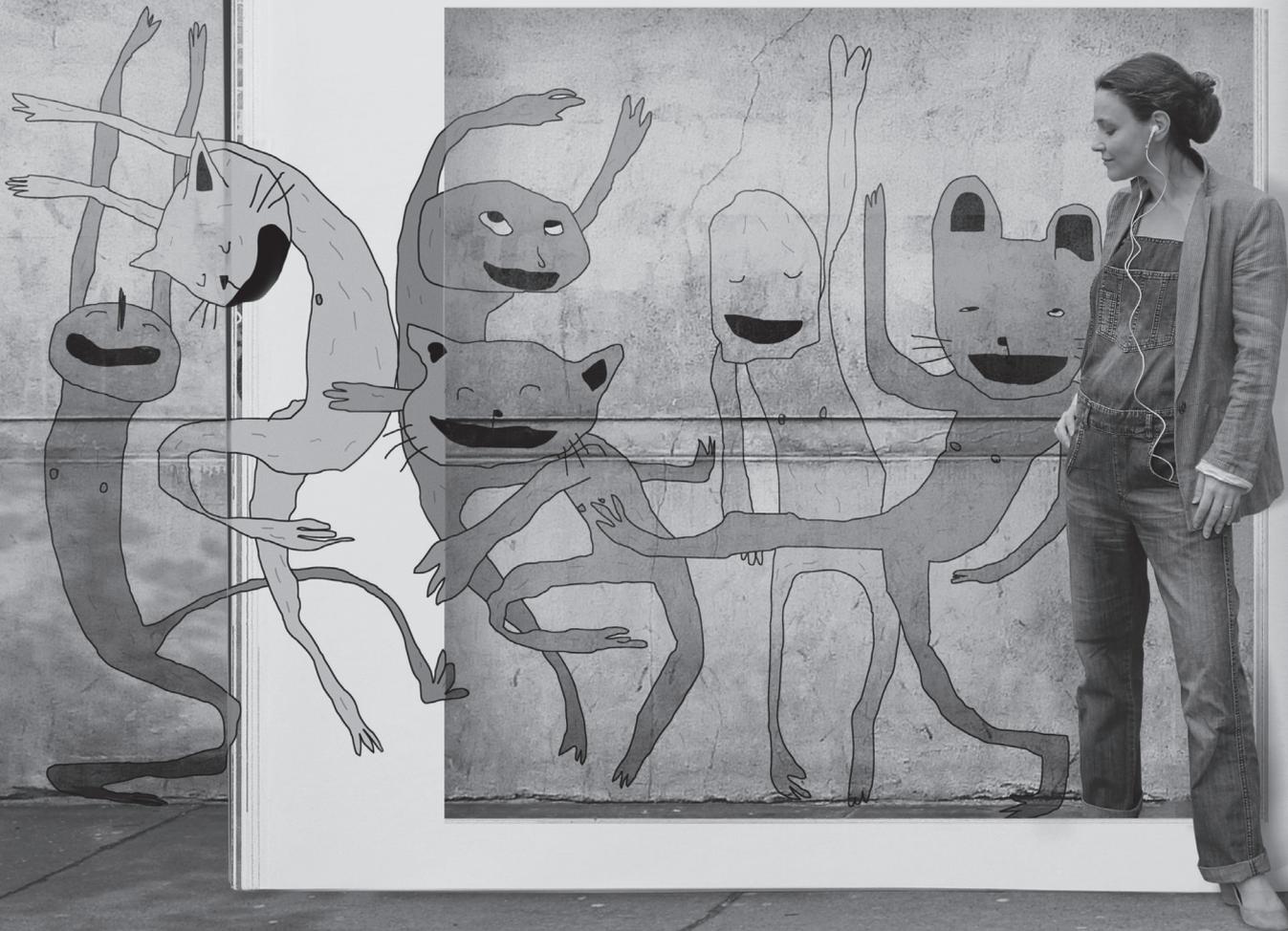


Illustration : Sammy Stein - LES OUVRIERS DU PARADIS / UNITED

Plus de débordements sur telerama.fr

Télérama'
Chaque mercredi chez votre marchand de journaux

