Portrait Philippe Leroux 1

Florence **Baschet**, *Filastrocca**

Philippe **Leroux**, *VOI* [R E X]

commande de l'Etat et de l'Ircam-Centre Pompidou,
création mondiale

Entracte

Alain **Berlaud**, *Aussi bien que les cigales*

György **Ligeti**, *Kammerkonzert*

L'Itinéraire

Direction **Pierre-André Valade**

Donatienne Michel-Dansac, soprano
Adrian Brand, ténor
Bertrand Bontoux, basse
Grégory Demarsy, saxophone

Lundi 20 janvier
2003

20 h

Technique Ircam
Frédéric Voisin, assistant musical

Ircam
Espace de projection

*Coproduction CIRM-L'Itinéraire
*Carl Harrison Faia, assistant musical

Coréalisation Ircam-Centre Pompidou, L'Itinéraire

Conférence dans le cadre du cycle « Création et technologies »

VOI [*R* *E* *X*] : le modèle du modèle
par **Philippe Leroux**, compositeur

Depuis quelques années, les écritures instrumentales, vocales et électroacoustiques se répondent en devenant « modèles » l'une de l'autre. Lors de cette conférence, Philippe Leroux montrera comment « la voix utilisée sert de matériau à la partie électronique du fait de sa transformation par des opérations de traitement sonore ou de modification temporelle », puis comment « cette transformation devient, dans cette œuvre, modèle pour la voix qui influence alors l'écriture instrumentale ».

Lundi 3 février à 18h30
Ircam, Salle Igor-Stravinsky
Entrée libre dans la limite des places disponibles

Florence Baschet
Filastrocca (2002)

Texte

Marcello Fois

Effectif

ténor solo, basse profonde solo, flûte, clarinette, cor, trombone, alto, violoncelle, dispositif électronique

Durée

15 minutes

Editeur

Jobert, Paris

◆

Cette pièce est une commande du CIRM, réalisée avec le concours de Carl Harrison Faia, assistant musical. Elle a été créée le 8 novembre 2002 au Festival MANCA à Nice par L'Itinéraire.

Filastrocca est centrée sur le matériau vocal des chanteurs sardes de la Confrérie de Castelsardo. Musique traditionnelle exceptionnelle que l'on peut définir comme étant un « chant à résonance harmonique ». Les hommes du village de Castelsardo pratiquent depuis des générations cette technique vocale de tradition orale et perpétuée au travers du répertoire sacré : ils chantent *a capella* en formation de quatuor de voix d'hommes, et, par leur technique vocale, sont capables de créer l'émergence d'une cinquième hauteur entendue comme une cinquième voix appelée « la quintina ». Voix de femme que l'on qualifierait aujourd'hui de « virtuelle ».

Ces techniques vocales sardes pratiquées depuis des siècles révèlent une connaissance exacte et cependant intuitive des propriétés sonores de la voix. Or, depuis quelques décennies, notre technologie avancée en informatique musicale sur les propriétés physiques et formantiques de la voix nous a permis de faire d'énormes progrès en matière d'analyse, de synthèse et de transformation de ces propriétés. Il me semblait donc intéressant de mesurer la proximité/distance entre ces deux mondes musicaux et de les assembler dans un même et seul projet musical. Je suis partie en Sardaigne à Castelsardo (1) où j'ai pu rencontrer les chanteurs de la Confraternità que j'ai enregistrés en chœur et séparément (*bassu - contra - bogi* et *falsettu*). Ce sont ces « échantillons » sonores que l'on entend dans la pièce, sous leur forme originale et transformée, le matériau vocal des voix de Castelsardo étant omniprésent dans *Filastrocca*. En studio, après analyse de ces échantillons, j'ai cherché à mettre en évidence cette contradiction musicale entre l'apparente staticité de la voix (longue note tenue) et le comportement presque « chaotique » des harmoniques de la fondamentale tout au long de cette tenue. D'où le choix du type de transformations électroacoustique : la synthèse granulaire avec manipulation des harmoniques sur formants vocaliques (filtre, simulation...), simulation de chœurs (jusqu'à 150 voix) avec PSOLA et simulation d'un espace réverbérant.

L'auteur italien Marcello Fois a écrit à ma demande le texte de la pièce, un poème en langue sarde qui donne à l'œuvre musicale sa forme de « ritournelle », d'où le titre de *Filastrocca*, « celui ou celle qui file les mots ».

Florence Baschet

1. Sur les recommandations de M. Bernard Lortat-Jacob, chercheur au CNRS, ethnomusicologue et auteur du très beau livre, *Chants de passion*, aux éditions du Cerf, Paris, 1998, qui analyse les spécificités du chant choral des chanteurs sardes de la Confraternità de Castelsardo.

Textes[2]

1 -Prologue

Sardos, meres in custa terra de nemmos, e meres de su locu in ube deppet arribbare custa terra.

Sardos chi ana una Limba, sa Limba, serraos in sa Limba.

Meres de istoria e de terras, meres in domo issoro de preda.

Sardos nemicos de su chi ata arribare, e finzas dispostos a lu fachere intrare si non si podete de lu lassare iffora, chin su Connottu in conca e in sas intrannas.

In ube este sa gherra, ca toccat de gherrare, proitte a gherrare? Ca bisonzat de gherrare, terra amada, durche e ranchia, ca t'amo ferotze!

Campare e morrere, campare commente andare, commente unu c'at mortu e no aiata una resone. Morrere o difendere sa Limba, sas costas, su mare, su chi semus.

Sardes, maîtres dans cette terre de personne et pourtant maîtres de ce lieu où doit s'accomplir le destin de cette terre.

Sardes qui parlez votre Langue, sa Limba, enfermés dans cette langue.

Maîtres d'histoire et de terres, maîtres dans vos maisons construites de pierres.

Sardes hostiles au futur qui advient et pourtant prêts à le laisser s'installer s'il vous est impossible de l'ignorer, vous qui portez la Tradition en tête et dans les entrailles.

Où est la guerre, car cette guerre, il faut la faire, et pourquoi ? Car il est nécessaire de lutter, terre aimée, douce et amère, que j'aime avec férocité !

Vivre et mourir, vivre c'est avancer comme quelqu'un qui est mort sans raison de mourir. Mourir, c'est défendre sa langue, ses côtes, sa mer, ce que nous sommes.

2 -Ritournelle

Sa morte arribat e si los piccat
Cussu chi furat si lu tenet
    Segnora durche che a su mele
    Segnora ranchia che a su fele
Sa morte aisettata in sa correre
Sa morte punget e mancu unu muttu
    Pizzina bella prende e oro
    Chene ocros e chene coro
Sa morte este biuda e sorre
Sa morte, gabu et semper issa
    Narrami su chi ses chircande
    Ca bio chi sese arribbande
Sa morte chi no a te pessamentos
Sa morte chi paret naschia eris
    Chin telus mi cheres piccare
    Ma non ti potto accuntentar

La mort arrive et ravit
Ce qu'elle vole n'est pas rendu
    Dame douce comme le miel
    Dame amère comme le fiel
La mort est assise dans la rue
La mort pique sans retour
    Belle enfant, petit trésor
    Sans yeux et sans cœur
La mort est veuve et sœur
La mort, encore et toujours elle
    Dis-moi qui tu cherches
    Car je te vois arriver
La mort qui n'a pas de soucis
La mort qui semble née hier
    Avec toi tu veux m'emmener
    Mais je ne peux pas te contenter

Marcello Fois

2. Poèmes écrits en langue sarde (nuorese) pour l'œuvre musicale de Florence Baschet et traduit en français par Elisabetta Pilia.

Philippe Leroux

VOI[R E X] (2002)

I *L'invisible debout*

II *Jusque*

III *De part […] En part*

IV *Devant tout autour*

V *L'inachevé à son faîte*

Texte

Lin Delpierre

Effectif

voix solo, flûte, clarinette, percussions,
piano, violon, violoncelle, dispositif électronique

Durée

23 minutes

Editeur

Gérard Billaudot, Paris

◆

Cette pièce, composée sur des poèmes de Lin Delpierre, est une commande de l'Etat et de l'Ircam-Centre Pompidou, réalisée à l'Ircam avec le concours de Frédéric Voisin, assistant musical. Elle est dédiée à François Paris. Il s'agit de la création mondiale.

Ecrite en 2002, cette œuvre a été composée à partir de poèmes de Lin Delpierre, extraits d'un recueil intitulé *Le testament des fruits*, qui ont été librement agencés voire parfois mélangés. Si le sens du texte demeure assez souvent perceptible et sert l'expression globale de la pièce, sa structure conditionne également certains aspects de cette dernière. Les poèmes sont également employés comme matériau phonétique et suggèrent de nombreux figuralismes répartis tout au long de la pièce. La calligraphie des lettres elle-même, dans le prolongement de ces sortes d'archétypes mélodiques que sont les formes d'ondes, est utilisée comme génératrice de modèles rythmo-mélodiques et de trajectoires spatiales. Enfin, certains mouvements scénographiques empruntent aux poèmes des gestes d'écriture et de ponctuation.

La pièce est en cinq mouvements précédés d'une courte introduction. Chacun de ces mouvements s'appuie sur une ou plusieurs caractéristiques qui lui sont propres.

- Pour le premier, une tenue de violon (un fixe) sert de point de repère à la transformation progressive (un mobile) de la voix bruitée – « Un peu de voix s'achoppant à soi-même » - à la voix chantée, et à une sorte de « point de fuite » spatial.

- Ce sont les profils de chaque lettre du poème appliqués aux courbes mélodiques de la voix et des instruments qui donnent l'identité du deuxième mouvement. Ceux-ci s'incarnent dans une forme strophique dont la structure est identique à celle du chant de la rousserolle du buisson ou à celle de la « Danse sacrale » de Stravinsky.

- Le troisième mouvement est constitué d'« aplats » harmoniques traversés de fulgurances et encadrés par la voix dans une forme suggérée par le texte :
« De part
- après éblouissement -
en part ».

L'issue en est une progression vers le bruit blanc, dont la « blancheur » s'expose comme une lumière aveuglante.

- C'est une structure qui domine le quatrième mouvement. Il s'agit d'une forme gigogne, mais dont les éléments emboîtés de tailles décroissantes sont différents les uns des autres. Un conduit assure la transition entre les sections. Les morphologies utilisées dans chaque élément proviennent de différents types de formes d'ondes.

- Le dernier mouvement nous fait accéder par le chant à la parole, par une récapitulation générale des différents éléments constitutifs des mouvements précédents. Ce sont à nouveau les lettres des poèmes qui génèrent les profils mélodiques du « scat » vocal.

L'idée dominante de la pièce est la confrontation de différents types de modèles. Ce qu'on pourrait appeler : le modèle du modèle. Tout d'abord la chanteuse a enregistré les poèmes au plus près de gongs et d'un tam-tam qu'elle mettait en résonance par sa voix. Cela a donné, après analyse, les éléments harmoniques utilisés tout au long de l'œuvre. Dans le même temps, elle a enregistré une séquence d'improvisation à partir de certains modes de jeux vocaux. Les sons enregistrés ont été choisis, isolés et travaillés uniquement par montage sans aucun traitement. Ils lui ont alors été présentés comme de nouveaux modèles. La chanteuse devait donc s'imiter elle-même, mais après enregistrement microphonique et élimination de certaines parties des sons qu'elle avait enregistrés la première fois. De cette façon, s'est créé peu à peu un corpus constitué d'éléments vocaux qui a pu alors servir lui-même de modèle aux instruments et à l'électronique. Un certain nombre de modèles technomorphes (tels que par exemple, le frequency-shifting, l'effet doppler, le gel avec fenêtre variable de certaines parties du son ou les modèles que constitue l'écriture des lettres du poème, ou encore le modèle rythmique qu'est la vélocité de diction du poète lisant lui-même ses textes) ont également été utilisés dans un « aller-retour » constant entre voix, instruments et dispositif électronique.

Le dispositif électronique de cette pièce est constitué principalement d'un ordinateur utilisant le logiciel Max/MSP. Celui-ci gère à la fois les traitements en temps réel comme la synthèse croisée, les délais/harmoniser, le filtrage, le frequency-shifting, la réverbération, la spatialisation, etc. ainsi que le déclenchement des fichiers sons opérés par la chanteuse.

Les logiciels ayant servis à l'élaboration de l'œuvre sont OpenMusic pour toute la conception harmonique, mélodique et rythmique, Audiosculpt pour la représentation et l'analyse de certains phénomènes vocaux et le nettoyage de certaines parties de sons, Max/MSP pour la simulation des traitements en temps réel, et PSOLA pour le morphing de la fin de la pièce.

Je remercie vivement Frédéric Voisin sans qui cette œuvre n'aurait jamais pu voir le jour, Donatienne Michel-Dansac pour son grand talent et sa patience, et Gilles Leothaud pour ses très précieux conseils concernant l'écriture de la partie vocale.

Philippe Leroux

Textes

I

Un peu de voix
S'achoppant
À soi même

L'invisible debout
Devant l'oiseau

La gorge noire
De lumière

La bouche désaffectée
Offusquée de cailloux et de fables

Ses empreintes
De plus en plus profondes
Dans le resserrement du jour

Bride l'expansion dans la clarté

II

Aiguë, l'herbe passe dans le soleil, bleue
Becs lucides brasillent feuillages
De granit nuques bourdonnent
Aux jarrets des jonquilles jusque
L'ombre tombe des prairies mariales
La mésange saigne sur l'ouïe
Muette ou quelque combe
Vers la lumière infranchissable

III

Part intouchable part
La bouche

De part
- après éblouissement -
En part

Apurant le néant

IV

Avec
L'inachevé
A son faîte

De désir, tenu, tendu
Non tenu de mort

Qu'il se jette
Enroulé dans sa chute

Plumage moite enflammé

Fasciné
De failles
Du bleu passe vers le monde.

Devant tout autour

En hauteur
À tourner dans nous

Une muraille
Que la nuit étaye

Elévation étouffement

Ta rare respiration

Soleil,
Rat dans la ramure de l'aigle.

En justice de foudre
Les mains coupées
Renaissent
Présage de langueur

Dégagée du grain

Guêpe des figuiers
Neige de l'ange

Du – abruptement-respirer-que –

Dans Aibre
Débute

Insigne printemps

Sa compacité turbulente

Arbre élucidé
De la foudre
Accueille en avant des fleurs
Ce corps de cueillir

V

La faille, en bas

Haut(e), l'inachevé à son faîte

Avouant langueur à l'ange

Dans la cécité blanche du corps

Je suis le voleur aux mains coupées
Pour la thrène de tes lombes adoubées de l'abeille et ta nuque
Nubile
Parmi le froid Parmi les arbres je me tiens dans la mort
Le visage pantelant de temps
Dépouillé dans la ténèbre qui procède du soleil.

Criant vers.
Une lumière brûle les bords de ta voix

Poussière sur les sandales

Invisiblement dans l'éphémère les cerisiers fleurissent,
- Déracinant l'inséparable d'ici

Ta chevelure dans l'obscurité de la fenêtre
Plus cachée que le soleil descend jusqu'à tes pieds
Qui font bifurquer le chemin

Lumière sans arbre sans
La ténèbre qu'apporte un corps
Chaos s'il est beau lumière
De cette célérité blanche
D'une lettre

Au bord du cri de la durée de l'air
A droite et dans la chute
Un aigle inaugure la montagne
Toucherais-je en ta bouche
L'été muet
Ultime resserrement du jour

de page en murmure
le dispute à l'ange
là-bas

s'arrête le jour tout à coup
l'obscurité
confond introublée le corps bouleversé

Lin Delpierre

Extraits de *Le testament des fruits*

Alain Berlaud
Aussi bien que les cigales (2002)

Texte

Guillaume Apollinaire

Effectif

soprano, saxophone, dispositif électronique

Durée

7 minutes

Editeur

Inédit

◆

Cette pièce a été créée le 27 février 2002 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris par Blandine Arnould, soprano et Grégory Demarsy, saxophone.

La partie électronique de cette pièce a été élaborée avec le logiciel Max/MSP pour le traitement en temps réel des multiphoniques du saxophone alto et l'échantillonnage des parties percussives. Elle a été finalisée avec l'aide de Tom Mays et Luis Naón au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Son parcours respecte exactement la lecture du calligramme, *Aussi bien que les cigales,* de Guillaume Apollinaire, en ponctuant les différents changements d'écriture (italique, majuscule, ...) et le nombre de signes (mots, syllabes,...) qui le constituent.
En ce sens, la lecture du calligramme révèle directement le travail musical que j'ai effectué, la voix de la soprano et le saxophone alto se tressant autour du texte, un peu comme un serpent cosmique à double hélice ...

Alain Berlaud

AUSSI BIEN QUE LES CIGALES

gens du midi ne savez pas M
gens du mi creuser que ais
di vous n' vous ne sa vous
avez donc vez pas vous savez
pas regar éclairer ni encore
dé les ciga voir Que vous boire com le jour
les que vous manque-t-il me les ci de gloire
donc pour gales ô se
voir aus gens du mi *c* ra
si bien di gens du *reusez* ce
que les soleil gens qui *voyez bu* lui
ciga devriez savoir *vez pissez* où
les creuser et voir *comme* vous
aussi bien pour le *les ciga* sau
moins aussi bien *les* rez
que les cigales creu
Eh quoi! vous savez *gens du Midi il faut* ser
boire et ne savez *creuser voir boire* pour
plus pisser utile *pisser aussi bien que* bien
ment comme les *les cigales* sor
cigales LA JOIE *pour chan* tir
ADORABLE *ter com* au
DE LA PAIX *me elles* so
SOLAIRE leil

Apollinaire, œuvres poétiques, bibliothèque de la pléiade, Éditions Gallimard, 1965

György Ligeti
Kammerkonzert (1969-1970)

Effectif

flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, cor, trombone, 2 pianos, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse

Durée

21 minutes

Editeur

Schott

◆

Cette pièce est une commande du Festival de Berlin pour le quatrième mouvement et a été créée le 1er octobre 1970 au Festival de Berlin par l'Ensemble Die Reihe sous la direction de Friedrich Cerha. Les quatre mouvements sont respectivement dédiés à Maedi Wood (I), Traude Cerha (II), Friedrich Cerha (III) et Walther Schmieding (IV).

Ecrit en 1970, le *Kammerkonzert* de Ligeti pousse au maximum l'idée de « micropolyphonie » (une grande activité polyphonique visant à obtenir des « textures » globales, faciles à percevoir) juste avant que le compositeur n'abandonne ce radicalisme et ne se réintéresse à la mélodie. Fascinant de bout en bout par sa richesse d'invention, le *Kammerkonzert* alterne les polyphonies lisses et alanguies (qui créent une sorte de « pourriture », selon les mots du compositeur) avec de formidables petites mécaniques rapides, infernales et détraquées. « Je veux un certain ordre, mais un ordre un peu désordonné », dit Ligeti dans ses entretiens avec Pierre Michel. Sa musique n'est pas mathématique au sens strict, mais elle évoque une mathématique paradoxale et ludique, une sorte de mathématique-fiction (« une musique qui ne soit pas calculée, mais qui s'apparente au monde de la géométrie », dit-il ailleurs). Ce qui fait de lui, aujourd'hui, le plus influent des compositeurs d'après-guerre auprès des jeunes générations. Ligeti incarne cet esprit joueur et anti-expressionniste, légèrement pervers et parfaitement libre, qui s'adresse en complice à l'intelligence de l'auditeur.

Programme du Théâtre du Châtelet,
1996-1997, cycle György Ligeti

Les compositeurs

Florence Baschet

Compositrice née à Paris, Florence Baschet commence ses études musicales à l'École Normale de Musique de Paris et au Conservatoire Santa Cecilia à Rome, puis en musicologie, en harmonie et contrepoint à Paris. Elle s'intéresse ensuite à la nouvelle lutherie instrumentale acoustique et en particulier au Cristal Baschet, instrument qu'elle explore dans plusieurs directions comme la musique carnatique d'Inde du Sud, le jazz et les transformations sonores par des dispositifs électroacoustiques. Elle entre en 1988 au Conservatoire de Lyon dans la classe de Philippe Manoury, pour travailler la composition et les transformations sonores par les moyens électroacoustiques. En 1991, elle obtient avec *Nuraghe*, le DNESM, mention très bien à l'unanimité des voix dont André Boucourechliev et Gilbert Amy. Elle suit ensuite des cours de perfectionnement au Centre Acanthes auprès de Luigi Nono puis d'Elliott Carter. En 1992, elle participe au cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam, à l'issue duquel elle écrit *Alma-Luvia*. Elle reçoit ensuite de nombreuses commandes, notamment de l'Ircam (*Spira Manes*), de l'Etat (*Sinopia et Aïponis*), de Musique Nouvelle en Liberté (*Trinacria*), de Radio France (*Femmes*) et du Festival Manca (*Filastrocca*). Ses œuvres, régulièrement interprétées par les ensembles comme L'Itinéraire, Court-circuit, Fa ou 2e2m, sont éditées aux Editions Jobert.

Alain Berlaud

Né à La Rochelle en 1971, Alain Berlaud effectue sa formation musicale au Conservatoire de Tours (cor, écriture). Après des études de chant et de direction de chœur, il collabore à différentes formations orchestrales et chorales de la région Centre comme chef et compositeur (*Ligne 4827 vers Jupiter*, cantate pour double-chœur et orchestre). Arrivé à Paris, il rencontre Philippe Leroux et participe aux concerts de Nanterre (*Tout petits riens*, quatuor à cordes sur des gravures de Didier Hamey). Titulaire d'une maîtrise et d'une agrégation de musicologie, il est premier prix d'analyse musicale dans la classe de Michaël Levinas au Conservatoire de Paris et étudie la composition dans les classes de Marco Stroppa, Paul Mefano, et l'électroacoustique avec Luis Naón, Laurent Cuniot, Yann Geslin et Tom Mays. Il compose pour la scène et l'image, notamment pour les films de Pierre Filmon (*Bleus de Chine*, *Les épousailles*, *Le silence d'abord*), de Jean-Marc Vincent (*Wolfpack*) et des frères Garutti (*Alternative*).

Philippe Leroux

Né en 1959 à Boulogne sur Seine, Philippe Leroux entre en 1978 au Conservatoire de Paris dans les classes d'Ivo Malec, Claude Ballif, Pierre Schaeffer et Guy Reibel où il obtient trois premiers prix. Il étudie également avec Olivier Messiaen, Franco Donatoni, Betsy Jolas, Jean-Claude Eloy et Iannis Xenakis. En 1993, il est nommé pensionnaire à la Villa Médicis où il séjourne jusqu'en octobre 1995. Il est l'auteur d'une quarantaine d'œuvres (pour orchestre symphonique, pour dispositifs électroniques, acousmatiques, vocales, de chambre), dont la plupart sont éditées aux éditions Gérard Billaudot. Ses compositions lui ont été commandées notamment par le ministère français de la Culture, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la Südwestfunk de Baden Baden, l'Ircam, Les Percussions de Strasbourg, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ina-Grm, l'Ensemble Ictus, le Festival Musica, l'Ensemble BIT 20…. Elles sont régulièrement jouées et diffusées en France et à l'étranger (les festivals de

Donaueschingen, Présences (Radio France), Agora, RomaEuropa, Nuove Synchronie (Milan), de Bath, Musica, de Barcelone, Musiques en Scènes (Lyon), Manca, de Bergen, Tempo de Berkeley, le BBC Symphony Orchestra, les Journées de l'ISCM de Stockholm...). Philippe Leroux reçoit en 1994 le prix Sacem « Hervé Dugardin » et en 1996 le prix Sacem de « la meilleure création musicale contemporaine de l'année » pour son œuvre *(d')Aller*. Il a également publié de nombreux articles sur la musique contemporaine. Sa pièce *Continuo(ns)* a fait l'objet de l'écriture d'un livre publié aux éditions de L'Harmattan. Il enseigne actuellement la composition à l'Ircam dans le cadre du cursus de composition et d'informatique musicale. Sa discographie comprend deux disques monographiques (un troisième est actuellement en préparation) ainsi qu'une dizaine de disques et CD-roms collectifs.

György Ligeti

Né en 1923 en Transylvanie (Roumanie), il étudie la composition de 1941 à 1943 avec Ferenc Farkas au Conservatoire de Cluj et de 1945 à 1949 avec Sandor Veress et Ferenc Farkas à l'Académie Franz Liszt à Budapest. A partir de 1950, il y enseigne l'harmonie et le contrepoint, jusqu'à ce qu'il fuit la Hongrie en 1956 pour Cologne, où il travaille pendant trois ans au Studio de musique électronique de la WDR. Il s'installe ensuite à Vienne et devient citoyen autrichien en 1967. Pendant les années 60, Ligeti enseigne aux cours d'été à Darmstadt et au Conservatoire à Stockholm. En 1972, il est compositeur en résidence à l'Université de Stanford. De retour en Allemagne, il enseigne jusqu'en 1989 la composition au Conservatoire de Hambourg. Il vit actuellement à Hambourg et à Vienne. Avec ses œuvres pour orchestre, *Apparitions* (1958-1959) et *Atmosphères* (1961), il développe un nouveau style musical marqué par une polyphonie très dense (micropolyphonie) et un développement formel statique. Dans les années 60, ses œuvres importantes sont *Requiem* (1963-1965), *Lux aeterna* (1966), *Continuum* (1968), le *Deuxième Quatuor à cordes* (1968) et le *Kammerkonzert* (1969-70). Durant les années 70, son écriture polyphonique devient plus limpide et plus mélodique (*Melodien* (1971) et *Le Grand Macabre* (1974-1977)). Finalement, il développe une technique compositionnelle polyrythmique complexe sur laquelle sont fondées ses œuvres des années 80 et 90, plus particulièrement *Trio pour violon, cor et piano* (1982), *Etudes pour piano* (1985-94), *Concerto pour piano* (1985-88), *Concerto pour violon* (1990-92), *Nonsense Madrigals* (1988-93) et *Sonate pour alto* (1991-1994) et *Hamburgisches Konzert* pour cor et orchestre de chambre (1998-1999).

Les interprètes

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Donatienne Michel-Dansac commence ses études musicales à l'âge de sept ans (violon et piano). À onze ans, elle entre à la maîtrise de l'Opéra de Nantes et participe aux diverses productions scéniques pendant plus de huit saisons, souvent en tant que soliste. En 1985, elle est admise première nommée et à l'unanimité du jury au Conservatoire de Paris. Elle y obtiendra son prix de chant en 1990. En 1988, elle interprète *Laborintus II* de Luciano Berio sous la direction de Pierre Boulez avec l'Ensemble Intercontemporain. Depuis, elle est l'invitée de nombreuses formations et festivals français et étrangers. Une étroite collaboration avec l'Ircam depuis 1993 lui a permis de créer de nombreuses œuvres de Manoury (*En écho*), Dusapin, Francesconi, Lanza, Tutschku, Aperghis (*Machinations*).... À l'automne 2001, elle crée l'intégrale des *14 Récitations pour voix seule* d'Aperghis au Konzerthaus de Vienne. Ne souhaitant pas se spécialiser dans une époque musicale, elle interprète la musique baroque française, italienne et allemande, romantique et classique en récital avec Vincent Leterme. Elle travaille en collaboration avec le Centre National de Documentation Pédagogique pour des émissions télévisées et des rencontres musicales au sein des écoles. À l'automne 2002, avec l'ensemble SIC, elle crée *Entre chien et loup*, œuvre écrite et mise en scène par Georges Aperghis à l'Opéra de Nancy, qui tournera en 2003 et 2004.

Bertrand Bontoux, basse

Après douze années d'études de piano, Bertrand Bontoux s'oriente vers la carrière de chanteur. Il débute le chant avec Claude Calès à l'Ecole Normale de Musique de Paris, où il obtient deux diplômes d'art lyrique et de concertiste. Puis il entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Peter Gottlieb où il obtient un prix en 1993. Il reçoit le prix Darius Milhaud, le premier prix au concours international des Maîtres du Chant Français en 1992, et les prix Gounod et Duparc au concours du Triptyque en 1994. Il possède une grande expérience de soliste d'oratorio. Sur scène, il interprète Arkel dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, Sarastro dans *La Flûte Enchantée* de Mozart, Bartolo dans Les *Noces de Figaro* de Mozart, l'Arbre et le Fauteuil dans *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, Banquo dans *Macbeth* de Verdi, Frère Laurent dans *Roméo et Juliette* de Gounod.... Il fait ses débuts à l'Opéra Garnier dans *Hippolyte et Aricie* de Jean-Philippe Rameau sous la direction de William Christie avec lequel il participe à différentes productions des Arts Florissants. Au Théâtre des Arts de Rouen, il interprète le Père de Famille dans *L'Enfance du Christ* de Berlioz (1998) et l'Empereur dans Le *Rossignol* de Stravinsky (2000). En juillet 2000 et 2002 au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence et lors d'une tournée en 2002, il est Antinoo dans *Le Retour d'Ulysse* dans sa Patrie de Monteverdi sous la direction de William Christie. Il participe à plusieurs œuvres contemporaines notamment de Frank Krawczyk et Thierry Lancino, et également à de nombreuses productions du chœur Accentus. En avril 2002, il reprend le rôle d'Arkel dans *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy avec le Limburgs Symphonie Orkest sous la baguette d'Ed Spanjaard puis au Théâtre Impérial de Compiègne.

Adrian Brand, ténor

Né en Australie, Adrian Brand fait ses débuts au Australian Opera en 1986 dans le rôle du Conte Almaviva dans le *Barbier de Séville*. En France, il s'est produit à l'Opéra de Paris dans *Les Soldats* de Zimmermann, au Théâtre des Champs Elysées dans *Le Chevalier à la Rose* de Richard Strauss, à l'Opéra de Nancy dans *Mort à Venise* et *Billy Budd* de Benjamin Britten, et au Capitole de Toulouse dans *Billy Budd*. Il collabore avec William Christie (*Castor et Pollux* en 1992), Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood (*Requiem* de Mozart) et Michel Corboz. Il participe à de nombreux créations et chante en soliste à Radio France avec David Robertson. Il est lauréat de plusieurs concours internationaux : le Sydney Sun Aria (1985), le Concours Ravel (1987 - Prix Fauré), le Festival Atlantique (1990 - Prix mélodie française) et le Concours d'Oratorio de Clermont Ferrand (1990).

Grégory Demarsy, saxophone

Né en 1977, il obtient un prix de virtuosité de saxophone (1997), un prix de musique de chambre (1998) au CNR de Rueil-Malmaison et un Diplôme d'Etat après deux ans de formation au Centre de formation des enseignants de la musique (1997). En 2000, il est admis au Conservatoire national Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Claude Delangle. Il est également lauréat des concours L.Bellan, A.Sax, Montdidier et Limoges. Actuellement, il poursuit ses études au Conservatoire de Paris, est saxophoniste à l'orchestre des Gardiens de la Paix de Paris, enseigne à l'école de musique de Chelles, et est membre du quatuor de saxophones « Arcanes » et de l'ensemble Mistral orchestra.

L'Itinéraire

Depuis plus de vingt-cinq ans, L'Itinéraire est l'un des principaux acteurs des mutations en vigueur dans la création musicale. La plupart des compositeurs ont vécu grâce à lui des moments précieux, car leurs œuvres se sont faites entendre et ont survécu en France et à l'étranger au-delà de la réalité éphémère du concert. Fondé par Tristan Murail, Roger Tessier, Michaël Levinas et Gérard Grisey, l'ensemble a créé les œuvres majeures qui ont établi les principes du courant dit spectral. Depuis 1985, sous la direction artistique et la présidence de Michaël Levinas, il a réfléchi les conditions de possibilité de la composition en favorisant le débat esthétique, notamment dans le cadre de rencontres et de colloques réunissant compositeurs, interprètes, philosophes, plasticiens, autour de problématiques communes, telles que les questions d'écriture, d'idée musicale, de lois, de narrativité, d'affects, de convergences et divergences des esthétiques ou encore de représentation. Parallèlement, l'ensemble s'est totalement renouvelé en intégrant des interprètes de la nouvelle génération. Aujourd'hui, la notion de passage s'avère non seulement le lieu de promesses à venir dont on ne peut maintenant déceler les véritables orientations, et en même temps une figure d'accomplissement historique dans laquelle L'itinéraire a joué un rôle fondamental. Créer, inventer, imaginer redevient désormais une responsabilité éthique qui présuppose une pensée tournée vers la transmission des œuvres et une écoute active des réalités musicales de plus en plus diversifiées. Entrer dans le XXIe siècle est pour L'Itinéraire une manière d'hommage à l'histoire de la composition de la seconde moitié du XXe siècle. L'Itinéraire reçoit le soutien de la direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France-ministère de la Culture et de la Communication, et celui de la SACEM.

Musiciens participant au concert

Sophie Dardeau, flûte

Dominique Dournaud, hautbois

Aude Richard, clarinette

François Miquel, clarinette basse

Takenori Nemoto, cor

Pascal Gonzalès, trombone

Fuminori Tanada, David Chevalier, pianos, claviers

Christophe Bredeloup, percussions

Nicolas Miribel, Anne Mercier, violons

Christine Laizé, alto

Florian Lauridon, violoncelle

Esther Brayer, contrebasse

Pierre-André Valade, chef d'orchestre

Après une carrière de flûtiste qui l'amène à se produire dans le monde entier, Pierre-André Valade, né à Brive en 1959, débute comme chef d'orchestre en 1990. L'année suivante, il fonde avec le compositeur Philippe Hurel l'Ensemble Court-Circuit dont il est depuis lors le directeur musical, et se consacre alors exclusivement à la direction d'orchestre. Il est invité à se produire dans de nombreux festivals internationaux. Il dirige les principaux ensembles européens dévoués au répertoire du XXe siècle (l'Itinéraire, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern, le BIT-20 Ensemble, le Birmingham Contemporary Music Group, le London Sinfonietta), ainsi que le BBC Symphony Orchestra, les orchestres de Gênes et Rome, le Philharmonia Orchestra, les solistes de la Philharmonie de Berlin, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France et le Nash Ensemble. Il apparaît également cette année aux festivals d'Aldeburgh, de Lucerne, Musica (Strasbourg), Ultima (Oslo) et de Huddersfield.

Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam)

Fondé en 1969 par Pierre Boulez, l'Ircam est une institution musicale associée au Centre Pompidou et dirigée depuis janvier 2002 par Bernard Stiegler, qui succède à Laurent Bayle. L'Ircam réunit, en un même lieu, scientifiques et musiciens, et les incite à explorer ensemble des voies artistiques novatrices. Les scientifiques mènent des recherches sur les apports de l'informatique et de l'acoustique à la problématique musicale. Elles ont pour vocation principale la mise au point d'outils logiciels qui enrichissent l'invention du compositeur. Les échanges avec les grandes institutions universitaires et de recherche sont nombreux. Les œuvres créées par les compositeurs invités associent les nouvelles techniques à l'écriture instrumentale et sont destinées au concert, à l'opéra, à la danse, au cinéma ou au multimédia. Leur diffusion est une priorité : saison parisienne, Festival Agora, Résonances, tournées, éditions. Dans la réalisation de ces projets, les compositeurs bénéficient de la compétence technique et musicale des assistants musicaux de l'Ircam. Les liens établis avec des publics variés sont renforcés par des programmes pédagogiques diversifiés : une formation doctorale, un cursus annuel et un stage de composition, une académie d'été et de nombreux ateliers d'initiation, des conférences ou des débats.

Frédéric Voisin, assistant musical

Né en 1966, Frédéric Voisin découvre en 1980 un ancêtre de sirène de mer vieux de 65 millions d'années (Alitherium schinzi), exposé depuis au Musée d'Histoire Naturelle de Venise. Il poursuit dès lors des études de musicologie à Paris IV et de linguistique inuit aux « Langues O », puis est

chercheur associé en ethnomusicologie au CNRS de 1989 à 1995. Il y effectue, avec Simha Arom, des recherches en Centrafrique parmi les ethnies oubanguiennes et les Pygmées Aka, puis à Java Central (Indonésie). Il y développe, sur le terrain, les premières expérimentations ethnomusicologiques par synthèse sonore. Assistant musical à l'Ircam depuis 1995, il participe aussi aux activités du groupe ArtZoyd depuis 2000. Il a notamment collaboré à la réalisation informatique d'œuvres de Daniel D'Adamo, Jean-Louis Agobet, Roland Auzet, Jean-Baptiste Barrière, Maurice Benayoun, Heiner Goebbels, Peter Greenaway, Jean-Luc Hervé, Martin Matalon, François Paris, Horatiu Radulescu, Roger Reynolds, Fausto Romitelli, Atau Tanaka, Kasper Tœplitz, Giovanni Verrando, Iannis Xenakis… Il effectue des recherches personnelles en intelligence artificielle appliquée à la musique (réseaux de neurones) ou à l'écriture de la danse, l'amenant à collaborer avec les chorégraphes Myriam Gourfink et Rachid Ouramdane.

Equipes techniques

Ircam

Pascale Bondu, régisseur général

Gérard D'Elia, ingénieur du son

Emmanuel Martin, régisseur son

Thomas Leblanc, régisseur plateau

Serge Lemouton, régisseur informatique

L'Itinéraire

Philippe Jacquin, régisseur plateau

Prochain concert

Portrait Philippe Leroux 2

Vendredi 7 février 2003, 21h

Maison de la Musique à Nanterre

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Grégory Demarsy, saxophone

Direction Pierre-André Valade

Technique Ircam

Carl Harrison Faia, Frédéric Voisin, assistants musicaux

Philippe Leroux : *M*

Olivier Messiaen : *Quatuor pour la fin du Temps*

Alain Berlaud : *Aussi bien que les cigales*

Philippe Leroux : *VOI* [*R* *E* *X*]

Coproduction L'Itinéraire et la Maison de la Musique à Nanterre

Tarifs : de 4 euros à 22 euros

Réservations au 01 41 37 94 21