

**DU CÔTÉ DU MIROIR
LEROUX, HUREL, SCHAATHUN**

VENDREDI 9 JUIN
MAISON DE LA RADIO,
SALLE OLIVIER-MESSIAEN . 20H

Donatienne Michel-Dansac soprano

Eir Inderhaug soprano

Ebba Rydh mezzo-soprano

Thorbjørn Gulbrandsøy baryton

Ernst Kovacic, violon

BIT20 ENSEMBLE

Direction **Pierre-André Valade**

Réalisation informatique musicale Ircam **Alexis Baskind** et

Serge Lemouton

PHILIPPE HUREL

Trois études mécaniques

Commande de Bit20 Ensemble et de Radio France

[CRÉATION FRANÇAISE]

ASBJØRN SCHAATHUN

Double Portrait

Commande de l'Ircam-Centre Pompidou, du festival Ultima et de Radio France

[CRÉATION MONDIALE]

ENTRACTE

PHILIPPE LEROUX

Voi(rex)

Apocalypsis

Commande de l'Ircam-Centre Pompidou et de BIT20 Ensemble

[CRÉATION MONDIALE]

COPRODUCTION IRCAM-CENTRE POMPIDOU, BIT20 ENSEMBLE ET RADIO FRANCE

AVEC LE SOUTIEN DE LA SACEM

LE BIT20 ENSEMBLE REMERCIE LE CONSEIL DES ARTS DE NORVÈGE, LE MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES DE NORVÈGE, LA VILLE DE BERGEN, LES CONSEILS DU COMTÉ D'HORDALAND, LA SOCIÉTÉ NORVÉGIENNE DES COMPOSITEURS, LE FONDS UTØVENDE KUNSTNERE, BERGEN RIKSMÅLSFORENING

CONCERT ENREGISTRÉ PAR RADIO FRANCE



**DU CÔTÉ DU MIROIR
HUREL, SCHAATHUN, LEROUX**

**VOIX, ENSEMBLE ET
ÉLECTRONIQUE**

VENDREDI 9 JUIN
MAISON DE LA RADIO,
SALLE OLIVIER-MESSIAEN . 20H

TROIS ÉTUDES MÉCANIQUES

PHILIPPE HUREL

(2003/04)

D'une grande virtuosité pour les instrumentistes, cette pièce se distingue par un caractère très rythmique et obsessionnel, quasi mécanique, et par une harmonie micro-tonale très affirmée. Les changements de perception acoustique et poétique dûs aux variations de vitesse ou aux rapides transformations mélodiques et harmoniques la rapprochent des six *miniatures en trompe-l'œil* écrites en 1991.

La première étude, *Bergen*, est une sorte de canon rythmique à deux voix dont le « *cantus firmus* » accélère de manière non linéaire.

La première voix rythmique est jouée par les bois, la seconde, moins rapide, par les cordes dont les lignes mélodiques sont obtenues par une ornementation – au sens baroque du terme - de la cellule génératrice.

Cette ornementation obtenue par l'ajout de petites notes donne une illusion de rapidité aux cordes qui jouent en réalité la voix la plus lente.

Le groupe percussions/synthétiseur et les cuivres éclatent par instants en des événements encore plus rapides, ouvrant ainsi l'espace et perturbant le canon « obstiné » en lui donnant une couleur toute différente.

Ce premier processus qui organise la première étude est sans cesse interrompu par des « parenthèses » soit très rythmiques – boucles « ludiques » qui se déforment pour

EFFECTIF

2 flûtes
hautbois
2 clarinettes en *la*
basson
cor
trompette
trombone
2 percussions
piano
synthétiseur
2 violons
alto
violoncelle
contrebasse

DURÉE

18 minutes

EDITEUR

Henry Lemoine

Cette pièce, commande de BIT20 Ensemble et de Radio-France, a été créée au festival Ultima à Oslo en 2004 par le BIT20 Ensemble, sous la direction de Pierre-André Valade.

donner naissance à d'autres rythmes - soit harmoniques et « méditatives » venant briser la prévisibilité du discours.

Chaque fin de section est marquée par un « calage des voix » à une vitesse-seuil qui donne l'impression d'un changement de tempo.

La seconde étude, *Oslo*, est une variation de la première sous forme d'un canon à cinq parties calculé grâce au programme OpenMusic développé à l'Ircam. Les groupes instrumentaux chargés de jouer chaque voix rythmique (sans jouer les mêmes notes) sont constitués d'instruments de familles différentes et placés dans le même espace (ex : clarinettes 1 et 2 et violon 1 ou cor, trompette et violon 2 ...).

Ce canon est interrompu par de libres variations des parenthèses de la première étude afin de briser une fois de plus le caractère obstiné du discours.

La troisième étude, *Paris*, commence de manière plus souple, sans pulsation perceptible. De longs accords résonants se transforment peu à peu en une écriture très contrapuntique toujours issue de la cellule génératrice. Cette cellule se déforme progressivement jusqu'à devenir méconnaissable, tout en donnant naissance, par ralentissement, à une sorte de « klangfarbenmelodie » qui servira de « *cantus firmus* » à la coda de l'œuvre.

Cette coda jubilatoire, malgré les contraintes canoniques de son écriture, est une sorte de liberté retrouvée.

Le choix de l'octave comme intervalle entre les voix, l'abandon des micro-intervalles et l'instrumentation par doublures participent de cette « ouverture vers la simplicité et la clarté » après quelques minutes où l'harmonie spectrale n'a cessé d'être volontairement complexe.

Les *Trois études mécaniques*, *Bergen*, *Oslo*, *Paris*, sont dédiées respectivement à mes amis Stein Olav Henrichsen, Geir Johnson et Pierre-André Valade avec lesquels j'ai le plaisir de travailler depuis plusieurs années dans le cadre de « Projet-Fondation 3 ».

Philippe Hurel

DOUBLE PORTRAIT ASBJØRN SCHAATHUN (1991-92/96/2002-06)

La création de *Double Portrait* clôture ce soir un projet qui, même à mes yeux, a eu une très longue période de gestation. Commencé après une commande de l'Ircam en 1991 et créée dans une version de dix minutes en avril l'année suivante, je n'étais jamais satisfait de cette pièce ; elle ne cessait de me trotter dans la tête. Il y avait quelque chose dans le matériau qui devait ressortir davantage...

Au milieu des années quatre-vingt dix, après quelques essais sans conviction, je fus soudain prêt — grâce au soutien généreux du festival Ultima à Oslo, de Radio France et encore une fois de l'Ircam — à travailler une bonne fois pour toute sur une nouvelle version de la partition et à réveiller les vieux fantômes de mon imagination. La pièce a finalement pris une forme complètement différente et est presque trois fois plus longue.

Mais de quoi parle la pièce ? Elle débute par le geste violonistique par excellence ; celui que le musicien exécute quand il fait aller son archet des cordes les plus graves aux cordes les plus aiguës comme s'il accordait son instrument ; dans cette version, j'ai toujours eu le sentiment que le violoniste essayait de se remémorer l'ouverture du *concerto* d'Alban Berg mais sans y parvenir...

Cette partie introduit une « Formule », où l'orchestre entre et, avec le violoniste, reproduit le même geste dans sept versions distinctes, avec différents intervalles et différentes couleurs, toutes dénommées d'après les sept prières du *Horae Canonicae* ; l'ordre des offices de l'Eglise catholique qui se déroulent durant le jour et la nuit.

EFFECTIF

1 violon solo
1 flûte
1 flûte/ flûte piccolo/flûte en sol
1 cor anglais
2 clarinettes
1 clarinette basse
1 saxophone alto
1 basson/contrebasson
2 cors
2 trombones
1 tuba
1 percussion
1 synthétiseur
1 harpe
1 piano
2 violons
2 altos
2 violoncelles
contrebasse
informatique musicale en temps réel

DURÉE

28 minutes

EDITEUR

Edition Wilhelm Hansen, Copenhague

Cette pièce, commande de l'Ircam-Centre Pompidou, du festival Ultima et de Radio France a été réalisée à l'Ircam avec le concours de Serge Lemouton, assistant musical. Il s'agit de la nouvelle version d'une pièce commandée par l'Ircam, réalisée en collaboration avec Zack Settel, assistant musical et créée le 13 avril 1992 au Centre Pompidou par Maryvonne Le Dizès (violon) et l'Ensemble intercontemporain, dirigé par Frédéric Chaslin. Il s'agit de la création mondiale.

Horae Canonicae se trouve être également le titre d'un recueil de poèmes du poète anglo-américain W. H. Auden (1907-73), dans lequel il décrit, en sept poèmes, les différentes conditions dans lesquelles, nous, êtres humains, sommes obligés de vivre pendant les vingt-quatre heures d'une journée. Les poèmes sont agencés sous forme d'une prose à la fois concise et obscure, pleine de métaphores et — ce qui est spécifique à Auden — avec de nombreuses références à la littérature classique.

Un des vers émergea bientôt du reste ; il se trouve également sur la première page de la partition, comme une sorte de devise : « At this hour we all might be anyone : » (À cette heure, nous pourrions tous être n'importe qui :). Pour moi, il décrit l'état d'esprit dans lequel nous sommes lorsque nous nous réveillons et où nous sommes un peu désorientés; nous ne savons ni où nous nous trouvons ni que nous avons dormi. Pendant quelques secondes, nous nous retrouvons sans préjugé, sans volonté ni désir, nous sommes juste très réceptifs et engagés dans la vie. Spontanément, je pense que chacun, à cet instant précis, pourrait être n'importe qui d'autre. Pendant quelques secondes, notre ego est loin. Nous faisons simplement partie d'une conscience humaine quasiment infinie (en nombre).

La pièce se déroule maintenant dans l'ordre et dans la forme du matériau de la « Formule », sauf lors de quelques interruptions d'un matériau plus vif ou plus agressif. L'électronique répond au soliste de différentes façons, mais sa fonction principale est de représenter une sorte d'esquisse additionnelle qui dresse un double portrait du violon, commentant et soulignant parfois la ligne du violon, le soutenant d'autres fois, dans la course du jour et de la nuit. Et tout se termine comme ça a commencé, avec la prière du matin. La forme musicale est cyclique. La condition humaine est peut-être — du moins dans notre culture occidentale — apparentée à l'idée d'avancer. Cependant, nous finissons très souvent au même endroit si nous ne sommes pas capables d'évoluer intérieurement.

Asbjørn Schaathun

Traduit de l'anglais par Aude Grandveau

VOI(R)EX

PHILIPPE LEROUX

(2002)

I *L'invisible debout*

II *Jusque*

III *De part [...] En part*

IV *Devant tout autour*

V *L'inachevé à son faite*

Ecrite en 2002, *Voi(rix)* 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

TEXTE

Lin Delpierre

EFFECTIF

voix solo

flûte

clarinette

percussions

piano

violon

violoncelle

dispositif électronique

DURÉE

23 minutes

EDITEUR

Gérard Billaudot, Paris

Cette pièce, composée à partir 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 a été créée le 20 janvier 2003 à l'Ircam par Donatienne Michel-Dansac et l'itinéraire, dirigé par Pierre-André Valade. Elle est dédiée à François Paris.

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 vitesse 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 servi 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

Resonance
1/8

LE TESTAMENT DES FRUITS

LIN DELPIERRE

EXTRAITS

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 faite

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

Élévation 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

Début

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 faite

Avouant langueur à l'ange

Dans la cécité blanche du corps

Je suis le voleur aux mains coupées

Pour la thrène de tes lombes adouées 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 fleu-
rissent,

- 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

APOCALYPSIS

PHILIPPE LEROUX

(2006)

Apocalypsis s'élabore à partir du corpus que constitue *Voi(rer)*, œuvre composée en 2002 pour une voix, six instruments et électronique. Cette élaboration recourt à l'analyse du matériau sonore (fichiers sons et enregistrement de l'œuvre jouée qui sont employés dans la nouvelle pièce), des outils informatiques créés pour l'occasion (patches réalisés avec l'environnement logiciel OpenMusic), des données symboliques produites par ces outils et de la mise en espace des sons électroniques. *Apocalypsis* requiert également des analyses de type génétique, structurel, ainsi que de la méthode de composition. Les commentaires analytiques eux-mêmes sont utilisés pour générer le texte littéraire de la nouvelle œuvre.

La forme et les proportions :

La forme d'*Apocalypsis* suit de façon chronologique les différentes opérations de composition de *Voi(rer)*, des premières idées au plan et à certaines étapes de la réalisation. L'œuvre comprend sept mouvements.

Mouvement I : réminiscences de pièces vocales antérieures à *Voi(rer)*. Il s'agit ici du moment où rien n'existe encore, où tout est possible et où la seule manifestation tangible est celle du désir d'œuvrer, incrusté de souvenirs des pièces passées.

Mouvement II : une inébranlable énumération de toutes les « idées » notées au cours d'une première étape de travail sur *Voi(rer)*. D'une certaine façon, ce mouvement prouve l'impossibilité de poser dans le temps des unités sonores indépendantes les unes des autres : même si les « idées » en question s'enchaînent dans l'arbitraire le plus complet, des relations entre elles ne manquent pas d'émerger et, parfois, font

EFFECTIF

2 sopranos
1 mezzo-soprano
1 baryton
16 instruments : 1 flûte, 1 clarinette,
1 hautbois, 1 basson, 1 cor, 1 trompette,
1 trombone, 1 piano, 2 percussions,
1 harpe, 2 violons, 1 alto, 1 violoncelle,
1 contrebasse
dispositif électronique : traitements
en temps réel, déclenchement de
fichiers sons et projection vidéo

DURÉE

25 minutes

EDITEUR

Billaudot

Cette pièce, commande de l'Ircam-Centre Pompidou et de Bitzo Ensemble, a été réalisée dans les studios de l'Ircam avec le concours d'Alexis Baskind, assistant musical. Elle est dédiée à Lorraine Vaillancourt et à Jacques Drouin. Il s'agit de la création mondiale.

presque système. Les « idées » énumérées sont, la plupart du temps, sonores à l'origine, mais quelques-unes sont d'ordre structural. La gageure semble de vouloir rendre compte d'un élément de structure sous une forme sonore.

Le **Mouvement III** met musicalement en scène, de façon chronologique : une séance d'enregistrement de voix dans des résonateurs (gongs, tam-tam), une sélection de fragments de ces enregistrements, leur analyse spectrale puis la conversion des résultats d'analyse en données symboliques, une nouvelle séance d'enregistrement d'instruments jouant des accords issus de ces données, une sélection de fragments de cet enregistrement suivi d'un premier traitement (*freeze*) des éléments de cette sélection. La thématique de ce mouvement est la sélection d'éléments qui se révèlent prépondérants parmi de grandes quantités de données sonores et symboliques.

Mouvement IV : Dans *Voi(rer)*, une importante élaboration d'outils informatiques permettant de classer les données recueillies par l'analyse des enregistrements a été réalisée. Ce travail est ici mis en scène harmoniquement sous forme d'une succession de groupes d'accords exposés tout d'abord dans le désordre, puis présentés selon différents types de classement. D'autre part, lors du début de la composition de *Voi(rer)*, j'avais souhaité poursuivre le travail entrepris dans *(D') Aller* pour violon et seize instruments (1995) et *De la vitesse* pour six percussions (2001), sur l'association entre des représentations de formes d'ondes et des profils mélodiques. Les formes d'ondes principales m'apparaissant comme des archétypes mélodiques. Ce n'est qu'au cours de ce travail que m'était venue l'idée d'associer des graphismes de lettres de l'alphabet à ces mêmes profils. Les rythmes et les contours mélodiques de ce quatrième mouvement d'*Apocalypsis* illustrent ce cheminement de la pensée, par une interpolation entre des profils issus de formes d'ondes et d'autres provenant du graphisme de lettres.

J'ai souhaité également utiliser des éléments produits au cours du travail d'analyse hypermédia réalisé en collaboration avec Nicolas Donin, Samuel Goldszmidt et Jacques Theureau. Quatre éléments fondamentaux du **mouvement V** en sont directement dérivés. Tout d'abord en convertissant en données de hauteurs les données spatiales d'une application réalisée dans ce cadre. Celle-ci permet de visualiser la spatialisation du 1er mouvement de *Voi(rer)*. Ce qui était mouvement du son dans l'espace devient mouvement mélodique. Une autre application permet de suivre les mouvement des lettres et les contours mélodiques qui leur sont associés, dans le 2^e mouvement de *Voi(rer)*, ainsi que d'échanger l'ordre de ces lettres. Dans *Apocalypsis*, cette

application me permet de recomposer un autre sens littéraire aussi bien que musical, en interpolant les lettres ainsi que les fragments mélodiques de ce deuxième mouvement. L'analyse réalisée sur le 3^e mouvement de *Voi(rex)* a mis en lumière ce que j'appelle le « modèle du modèle ». On y voit entre autres comment de simples accords instrumentaux sont pris pour modèles par l'électronique puis simulés instrumentalement, avant d'être traités avec différents types de traitements audionumériques, et comment ces traitements sont à leur tour imités instrumentalement ; c'est l'ensemble de cette structure qui est reprise dans ce mouvement V d'*Apocalypsis*. Le 4^e mouvement de *Voi(rex)* est défini principalement par une forme gigogne. Lors du travail d'analyse, j'ai réalisé que je n'avais utilisé cette forme gigogne que dans son aspect horizontal. C'est donc avec la conscience de sa verticalité que cette structure est à nouveau employée dans *Apocalypsis*, avec toutefois une inversion systématique de ce qui, dans *Voi(rex)*, était du domaine du son et de ce qui était du domaine du silence. Par ailleurs, lors de la composition de *Voi(rex)*, j'ai abandonné certaines parties prévues dans le plan initial. Au départ, l'œuvre devait comporter huit mouvements. Elle n'en a finalement compté que cinq, le cinquième étant, en plus d'une récapitulation, une sorte de condensé de ce qu'auraient pu être les sixième, septième et huitième mouvements. Dans *Apocalypsis*, j'ai souhaité explorer les espaces vides laissés par ces chemins non empruntés. Ce que ces mouvements sont devenus dans la nouvelle œuvre est bien sûr très différent de ce qu'aurait pu générer *Voi(rex)*.

Mouvement VI : l'œuvre répétée par les musiciens et écoutée par le compositeur et les quelques personnes assistant aux répétitions apparaît progressivement. N'étant d'abord constituée que d'éléments indifférenciés, elle émerge de ses grossiers premiers contours (lors des premières répétitions) pour être peu à peu connue dans sa réalité sonore et visuelle. C'est le lent jaillissement de cette sorte de « Cathédrale engloutie » qui constitue la thématique de ce mouvement.

C'est sur la notion de dépossession que s'élabore le **mouvement VII** et dernier. Pour un compositeur, achever une œuvre c'est paradoxalement accepter son inachèvement. On assiste en quelque sorte à l'abandon de l'œuvre par le compositeur. Après avoir été entendue intégralement dans une version de l'enregistrement temporellement condensée, *Voi(rex)* disparaît insensiblement jusqu'à l'ultime compression. Les proportions afférentes à chaque mouvement ont été calculées à partir d'une analyse par descripteurs de timbre de l'enregistrement audio de *Voi(rex)*, ce dernier ayant été au préalable compressé et ramené ainsi à une sorte de geste primordial.

Entre chaque mouvement est intercalé un intermède associé à un accord. À l'origine, ces intermèdes et ces accords étaient prévus pour *Voi(rex)* mais n'avaient finalement pas été réalisés. La fonction de ces accords est de colorer une prise de son d'ambiance de table de travail, réalisée dans les différents lieux où j'ai pu composer *Voi(rex)*, soit chronologiquement : Rome, Paris, Aulnay-sous-bois, Montréal, Heiligenstein, Bois-Aubry et Londres. Cette irruption dans l'œuvre de fragments concrets de son « histoire » avait déjà été amorcée dans *Voi(rex)* par la présence de la voix du poète Lin Delpierre. S'y ajoute, sur le plan harmonique, l'idée de récupération, qu'elle porte sur des résidus harmoniques de *Voi(rex)*, des patches OpenMusic ou des montages sonores réalisés dans les premiers mouvements d'*Apocalypsis*.

Dans *Voi(rex)*, des lettres généraient des profils mélodiques, des trajectoires de spatialisation ou des courbes de contrôle de certaines fonctions. Dans *Apocalypsis*, l'emploi des lettres est généralisé à tous les niveaux de construction de l'œuvre. En plus des contours mélodiques, chacun des sept mouvements est associé à une lettre du mot A P O C A L Y P S I S. C'est une lettre également qui gère les enchaînements des différentes sections du cinquième mouvement et leur contenu et le nombre de sections du quatrième mouvement. Les lettres servent aussi de contrôleurs d'interpolation (BPF) et de matériau phonétique. Les signes de ponctuation employés dans le second mouvement de *Voi(rex)* sont utilisés de façon quasi-systématique comme articulations musicales. Il en est de même avec les messages subliminaux, sortes de courtes phrases intercalées entre deux événements, et surtout avec les patches construits dans OpenMusic. Ceux qui concernent les fonctions de classement d'accords, auxquels s'ajoute le classement par note moyenne, sont développés de façon à ce qu'un arbre de visualisation puisse associer des classements de types différents en fonction des nœuds et des feuilles qu'il contient. Les patches associant lettres et profils mélodiques sont enrichis de nouvelles possibilités comme la génération de rythmes contrôlés par la lecture de la vitesse du crayon, ou la faisabilité d'utiliser comme contrôleurs la pression et l'inclinaison (en X et en Y) du crayon. Les patches d'interpolation harmonique et rythmique ont été également perfectionnés afin de pouvoir générer de nouveaux accords issus d'interpolations globalement contrôlées par les lettres.

Deux pièces différentes

Les matériaux et les opérations d'*Apocalypsis* s'inscrivent dans le prolongement de ceux de *Voi(rex)*. La forme de la nouvelle pièce est donnée par la chronologie des opérations compositionnelles de la première. Malgré cela, tout en étant

sœurs, *Voi(rer)* et *Apocalypsis* m'apparaissent extrêmement dissemblables tant du point de vue sonore que de celui de la forme. Elles n'ont, tout d'abord, qu'une proportion limitée de matériaux sonores communs, et elles sont construites de façon très différentes. Mais surtout, le travail d'élaboration de l'une par l'autre est tempéré par ce qui n'appartient qu'à chacune : le degré de liberté que trouve le compositeur au sein même du cadre le plus rationnel. On peut imaginer cependant que l'auditeur reconnaîtra « l'arrière-plan dissimulé » qui fait qu'elles sont toutes les deux œuvres du même musicien.

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

Les logiciels ayant servi 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.

Philippe Leroux

I : Le lieu du lieu

Ce papier vierge sur lequel va s'inscrire ce qui n'existait pas

D'abord, ce plaisir d'écrire : cela n'existait pas avant
Là, quelque chose n'est pas encore, qui sera demain

Poser l'espace, placer la ligne comme une question en suspens

Déposer ce signe, puis écouter

Les choses à leur place

Dans ce lieu-là : le silence. Pas un silence extérieur mais qui habite

Je ne sais pas décrire ce lieu

A	Trois
Deux mots	ombres des ombres
Le mot	Un peu de voix

Il laisse derrière lui la place, ou une trace pour ouvrir une naissance de dire

Tel ce personnage frôlant l'autre, comme ça, de frottement en frôlement

S'il y a de la lumière dehors, c'est encore mieux
La musique passe à travers les feuillages, c'est bien que ce soit un matin

Dès le départ, chaque chose à sa place, en fonction déjà de la fin de l'œuvre, bien qu'inconnue

Lit du lit	Visage
Devant	
Lien dans l'invisible lieu	Le lieu du lieu
En hauteur	
Lumière dans la lumière	À tourner dans nous
Je ne veux	Silence
Peu de voix	Tu es
J'allais	Oui
La bouche	Oui

Intermède I

Rome, mille neuf cent quatre-vingt quatorze

II : Le champ des possibles

P

Regarder cette voix, qui s'éloigne en continu du sol

Bruit

Onze notes auxquelles il manque le sol

Juste à cet endroit, là

Ah oui ! Si oui !

La chanteuse attrape le son

Voix

Revenir au sol : le nom du son

On l'entend

Non, il dit plutôt : « la pièce va commencer »

La difficulté d'émettre un son

On découvre sur le rivage ce sol

Flux

Et puis revient le mot lumière

Avec deux filtres : Fa, Mi

P

Comme si une vague se retirait du sol

Lieu

Ce même lieu qui s'élargit

C'était cette note-là, on l'entend à peine

Et après, j'ai écrit ça

Fuite

Si

Chaque jour ouvre sur différents champs : l'écriture

Silence

Là, couleur

Le son repart

Non

Il ne commence pas la pièce

Point de fuite

Commencer

P

Dire

À peine

Si, ah

Intermède II

Cri

Un peu de mot

Voix Visage

Du lit

Une sorte d'attention, d'écoute dans les écoutes, même avec les objets.

C'est seulement imprécis : on entend sans être certain de la véracité de cette écoute intérieure

Il faut du temps, beaucoup de temps, jusqu'à la sensation de déséquilibre

Avoir tout ce poids en moi, pour pouvoir réaliser cela : la place dans le temps des éléments, et puis leur qualité, évidemment

Aulnay, Ircam, année deux mille deux

III : Très près du son

O

Quelque chose va vers le silence

Très près du son

Consonnes	Instruments	Vois	Voyelles
Répéter			

L'invisible Si lance la lumière dans le lieu du vent

Au moment où je commence, juste avant de commencer...

Commencer à définir ce que serait ces A, ces A', sous une forme plus hachurée, plus hachée, puis, ces sortes de mouvements obliques, ces trajectoires parallèles

Retire les sons

Visibles liens de voix

Vois, la voix est lieu de vie

Quelque chose déplie le tempo

Voyelles	Souligner
Réutiliser	Répéter
Répéter	Relire

Essayer, tester, puis rajouter du bruit. Cela est un rapport entre les voyelles et les consonnes. Je crois que c'est l'instrument qui ne fait que les consonnes, et les voix les voyelles. La voix ne ferait que les voyelles, la fin serait l'inverse, petit à petit. Tout le monde fait des consonnes. Ça commence

par consonnes/instruments, consonnes /voix. La chanteuse fait quand même les voyelles. Tout le monde fait les consonnes. Consonnes/voix, toujours instruments/consonnes, voyelles/voix, voyelles/instruments, consonnes/voix Et à la fin consonnes/bruit

Une forme associée à la lettre, aux gestes de ponctuations littéraires

Non pas la question symbolique, mais le geste, la vitesse du crayon, l'épaisseur du trait. Vectorisation du son, parfois contradiction avec les lettres

Ce premier mouvement a duré beaucoup plus longtemps que prévu. Il y a différents niveaux d'évolution dans ce mouvement-là. Je dois répartir l'effort pour être toujours dans mon histoire.

Le mot se déplie, il se délie

Intermède III

Silence

Montréal, mai deux mille deux

IV : Des jours. Du jour

Cette insistance	Longueur
------------------	----------

Un temps au-delà d'une respiration normale

Dans la durée des jours	Du jour
-------------------------	---------

Peut-être trois jours

Évolution légère, en même temps un peu vite

Filtrage dans l'attente

Avant d'écrire, je reviens à l'autre

Des étapes changent tout le temps

Périodes	Fulgurances
----------	-------------

Plus longtemps qu'un geste humain

S'il y avait deux temps

A.P.O.C

Intermède IV

Heiligenstein, juillet deux mille deux

V : Perspectives de l'instant

Oui

Signal Flèche

Frôlement

Ouvrir Ouvert

Trace Dire

Libre

Relier

Les deux se rencontrent dans le silence

Émergent quand je suis en Norvège

Trouver

Bruit Avant

Moi Voie

Centre Chercher

Heurter les sons

Recadrer un peu

L'image s'élargit

Limite

A

Je ne savais pas jusqu'où j'irais

Je ne sais jamais jusqu'où j'irai

L

Je laisse flottantes ces périodes creuses, un peu incertaines

À l'encre sur du papier blanc

L'espace enveloppé

Y

Diffraction

Tout est déplié

Lettre après lettre

Je relis sans cesse

L'espace entre les mots

D'image floue en perspective de l'instant

Le point de fuite est devant

Au moment du basculement

Le vide parmi les verbes où se tord un glissé

Multiplication

Regarder ce S

Allons voir les S

C'est un S

On va dire c'est un S

Un endroit où j'ai gommé

C'est un A.A.A

Approximation

Je les voyais remplis de notes comme un filet

Au fil de la plume

Imaginer que c'est un G

Évolution

Densité du bruit

C'est une virgule

Très aigue

La clôture par le point

Ça s'écrit d'un trait

S'absenter Départ Arrêt

La voix n'est pas passée, elle n'a pas franchi

Il ne reste que des traces

La page d'après, tendue

P

Une sorte d'accident dans le son

Parce que pour la faire émerger et qu'elle puisse sortir, il fallait d'abord qu'elle participe à la même texture : qu'elle soit indifférenciable

Voir

Un bruit proche de celui d'une vague

La voix est comme posée sur le reste dans le réservoir musical que je suis

Accord abandonné La vague se retire

S

Même la forme des lettres s'ordonne verticalement
Cette intrusion d'un autre monde, fracturé, me semble étrange

Ce monde ancien, sculpté, bouleversé

Tout à fait arbitraire évidemment

Agencer les lignes

On a besoin de temps pour entendre le lien

Continuer Crier ce mot

Réaliser le sens

D'image floue en perspective de l'instant

Le point de fuite est devant

Au moment du basculement

Le vide parmi les verbes où se tord un glissé

Le mot est retourné

I

S

Intermède V

Bois-Aubry, août deux mille deux

VI : Mémoire retournée

Des trajectoires habitées par un mouvement

Écriture Subliminal

Qu'on ne voit pas, mais qui est néanmoins là

N'entend pas Virtuel

Une expérience, une tentative de dire

Silence

Incrusté

Des choses arrivées, qui n'étaient pas prévues

Mémoire Texte

J'ai choisi, j'aurais pu faire autrement

Solution Limite

Je réécoute souvent, je relis tout

Dimension Continu

Laisser toujours possible de déborder

Ici, je devrais avoir un Do#. Pourquoi ? je ne sais plus. Là, j'entends un Si, je sais que c'est une Do#, mais j'entends un Si, j'ai envie d'un Si. Je préfère être harmoniquement en phase. Je pense vraiment le Si comme appoggiature. Cela ne va pas être un vrai Si.

Réécrire le texte Ré Retrouver l'idée

Ces papiers me disent les matériaux en mémoire proche

Avant de commencer, ces sons me posent une

question

Questions de silence et de souffle, de rareté de la respiration

Au début, il n'y a rien, puis des chemins de traverse

Là, le son se retourne

Réécouter

Le silence dont je parle, c'est celui qui suit la phrase, sublime, comme une suspension insoupçonnée, révélée

Retrouver le geste

L'attaque continue de se déplacer

Re

Ça dure dans le temps

Je vais ouvrir Trajectoires

J'écoute et j'écris Je chante

Intermède VI

Pour entendre

Londres, décembre Deux mille deux

VII : Garder la question

La voix se replie sur elle-même, elle dessine son chant

Elle le capte pour l'amener vers l'écriture

Elle part des lettres, elle ne dessine pas la trajectoire du mot lumière, elle empoigne le mot

Lumière

Pas avec sa main

Seulement sa voix

Prescience

Intérieur du temps de la pièce

Les yeux fermés

Une telle connaissance de l'œuvre dessine un corps : l'instant musical

BIOGRAPHIES COMPOSITEURS

PHILIPPE HUREL

Après des études au conservatoire et à l'université de Toulouse (violon, analyse, écriture, musicologie), puis au conservatoire de Paris (composition et analyse dans les classes d'Ivo Malec et Betsy Jolas), Philippe Hurel participe aux travaux de recherche musicale à l'Ircam en 1985 et en 1988. Il est pensionnaire de la Villa Medici à Rome de 1986 à 1988 et en résidence à l'Arsenal de Metz et à la Philharmonie de Lorraine de 2000 à 2002. Il reçoit le prix de la Fondation Siemens à Munich en 1995 pour sa pièce *Six Miniatures en Trompe-l'œil*, le prix Sacem des compositeurs en 2002 et le prix Sacem de la meilleure création de l'année en 2003 pour *Aura*. Il enseigne au cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam de 1997 à 2001. Depuis 1991, il est directeur artistique de l'Ensemble Court-circuit placé sous la direction musicale de Pierre-André Valade. Ses œuvres, éditées par Gérard Billaudot, Henry Lemoine, Universal et Aeon, sont interprétées par de nombreux ensembles et orchestres sous la direction de chefs comme Pierre Boulez, David Robertson, Jonathan Nott, Esa-Pekka Salonen, Bernard Kontarsky, Stefan Asbury, Kent Nagano, Peter Eötvös, Markus Stenz et Pierre-André Valade avec lequel il travaille régulièrement. En 2005-06, il est l'invité de nombreux ensembles et

festivals, notamment le Argento Ensemble, San Francisco Contemporary Music Players, Ensemble Remix, Musica viva, Smcq, Ensemble intercontemporain, TM+, festival Why Note et 38^e Rugissants. En outre, il a été l'invité de l'Orchestre National de Bordeaux qui a interprété *Phonus* et *Flashback*. Pierre Boulez dirigera *Figures libres* au festival d'Aix-en-Provence en juillet 2006. Ses trois dernières pièces (*Loops V* pour carillon, *HORS-JEU* pour percussion et électronique et *Cantus* pour voix et ensemble) ont été ou seront créées au Printemps des Arts de Monaco, au festival Agora de l'Ircam (les 10 et 11 juin à 18h30 dans le cadre des Journées Portes Ouvertes) et au festival Musica à Strasbourg en 2006. Ses prochaines pièces sont des commandes notamment de l'Ensemble intercontemporain, l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, le New York New music ensemble, le Cirm, les Eléments, le festival de Berlin et la Ville de Warburg. L'enregistrement *Loops* est sorti en mai 2006 chez le label Soupir chez Nocturne et *Phonus* pour flûte et orchestre, *Figures libres* pour huit musiciens, *Quatre variations* pour percussion et ensemble (avec l'orchestre philharmonique d'Oslo, Court-circuit, Argento Ensemble, dirigés par Christian Eggen, Pierre-André Valade et Michel Galante) paraîtra prochainement.

PHILIPPE LEROUX

Né en 1959 en France, Philippe Leroux entre, en 1978, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes d'Ivo Malec, Claude Ballif, Pierre Schäeffler et Guy Reibel où il obtient trois premiers prix. Durant cette période, il étudie également avec Olivier Messiaen, Franco Donatoni, Betsy Jolas, Jean-Claude Eloy et Iannis Xenakis. Il est pensionnaire à la Villa Médicis de 1993 à 1995. Il est l'auteur d'une quarantaine d'œuvres symphoniques, acousmatiques, vocales, instrumentales et pour dispositifs électroniques. Il reçoit des commandes notamment du ministère français de la Culture, de Radio France, de l'Ircam, des Percussions de Strasbourg, de l'Ensemble intercontemporain, de l'INA-GRM, d'Ictus (Belgique), du festival Musica et de BIT20 Ensemble (Norvège). Ses œuvres sont régulièrement jouées et diffusées en France et à l'étranger, notamment dans les festivals de Donaueschingen, Présences (Radio France), Agora (Ircam), Roma-Europa, Nuove Synchronie de Milan, Festival de Bath, Musica, Journées de l'ISCM de Stockholm, Musiques en Scènes de Lyon, Manca, de Bergen... En 1994, il reçoit le prix Hervé Dugardin, le prix de la meilleure création musicale contemporaine de l'année pour son œuvre (*D' Aller*) en 1996, et le prix SACEM des compositeurs ainsi que le prix André Caplet de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France en 2003. Il publie divers articles sur la musique contemporaine et donne de nombreuses conférences et cours de composition à l'université de Berkeley (Californie), à la

Grieg Academie de Bergen, à l'université de Columbia à New York, à la Fondation Royaumont, à l'Ircam, au Conservatoire Américain de Fontainebleau, aux Conservatoires Nationaux supérieurs de Musique de Paris et de Lyon, au domaine Forget au Québec, etc. Son œuvre *Continuo(ns)* 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. En 2005 et 2006, il est également professeur de composition à l'université Mac Gill de Montréal dans le cadre de la Fondation Langlois. Sa discographie comprend trois disques monographiques et une dizaine de disques et CD-ROM collectifs.

ASBJØRN SCHAATHUN

Née en 1961 à Drøbak (Norvège), Asbjørn Schaathun étudie la composition à l'Académie de musique de Norvège à Oslo, au Royal College of Music de Londres puis à l'Ircam. Il met l'accent sur les formes abstraites et structurales et les procédures avec des aménagements de grande envergure. Ses œuvres ont marqué l'entrée de la composition assistée par ordinateur dans la musique norvégienne. Bien qu'il utilise l'ordinateur comme outil de travail, il a toujours conservé une affinité avec les aspects du procédé de composition qui sont indépendants des systèmes et des structures. Ainsi, ses œuvres les plus récentes, principalement à partir du milieu des années quatre-vingt dix, révèlent une tendance à l'utilisation d'une écriture plus contrapuntique. En plus

de ses activités de compositeur, il participe à des créations pour de nombreux ensembles et concerts, comme de l'Ensemble 20th Century de l'académie d'état de musique de Norvège (1983) puis l'Oslo Sinfonietta (1986). Il a écrit de nombreux articles sur la musique nouvelle. Il donne également des conférences sur la composition et l'analyse musicale dans les années 90 à l'académie d'état de musique de Norvège. Il vit actuellement en Norvège comme compositeur indépendant et conférencier. Parmi ses œuvres les plus importantes, on peut citer : *Triptych* (2000) pour deux pianos amplifiés, solistes et grand orchestre symphonique, le concerto pour piano *Musical Graffiti II* (1983-84) et le concerto pour clarinette basse *Actions, Interpolations and Analyses* (1988-90). Cette œuvre remporte le prix Louis Vuitton décerné par la Fondation Gaudeamus à Amsterdam en 1991.

BIOGRAPHIES INTERPRÈTES

ERNST KOVACIC violon

Né à Kapfenberg (Autriche), Ernst Kovacic étudie à l'académie de musique de Vienne. Il remporte de nombreux prix internationaux (Genève, Barcelone, Munich). Il se produit avec les principaux orchestres de Grande-Bretagne, notamment le Philharmonia, l'orchestre symphonique de Londres, l'orchestre philharmonique royal, les orchestres de la BBC, l'orchestre symphonique écossais, gallois, de la Ville de Birmingham, de Bournemouth, l'orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestre royal national d'Ecosse, le London Sinfonietta et les London Mozart Players. Il participe aux BBC Proms, au festival d'Edinburgh, de Bath, d'Aldeburgh, de Brighton et au festival King's Lynn et aux concerts de midi de la BBC à St John's Smith Square. Récemment, il est apparu au festival international d'automne de Prague, avec l'orchestre de chambre philharmonique tchèque et à Stuttgart, avec l'orchestre Wuerttembergische. Il participe également au festival Ultima (Norvège) et dirige une série de concert avec l'orchestre de chambre écossais. Il interprète *Arioso* de Henze au festival royal Hall avec l'orchestre symphonique de la BBC, dirigé par Oliver Knussen. Il donne également des concerts en Europe, aux Etats-Unis, en Australie, au Japon et en Nouvelle-Zélande. Il est le directeur artistique de l'orchestre de

chambre de Vienne de 1996 à 1998. Il travaillera prochainement avec l'orchestre philharmonique de Rotterdam, de la radio des Pays-Bas, les orchestres symphoniques de Prague, de Detroit, de Budapest, de Vienne, et des radios de Berlin, bavaroise et hessoise. Son répertoire comprend les plus grandes œuvres pour violon des périodes baroque, classique et romantique. Certains compositeurs ont écrit des pièces spécialement pour lui, notamment Friedrich Cerha, HK Gruber, Ernst Krenek, Kurt Schwertsik, Ivan Erod, Robin Holloway, Nigel Osborne et Helmut Eder. Récemment, il a enregistré le *Concerto pour violon* de Bernard Stevens avec l'orchestre philharmonique de la BBC, sous la direction d'Edward Downes (éditions Meridian), le *Triple Concerto* de Sir Michael Tippett avec le même orchestre, dirigé par le compositeur (éditions Nimbus), les œuvres pour violon et orchestre de Mozart avec l'orchestre de chambre écossais (éditions Pickwick), des duos de violon (éditions Hyperion) et le *Concerto* de Robin Holloway (Label Collins). Ce dernier disque obtient le prix de l'association des distributeurs musicaux pour le meilleur enregistrement de concerto de l'année. En 2003, il participe à la création du concerto pour violon de Beat Furrer, *andere stimmen*, avec l'orchestre philharmonique de Vienne, dirigé par Ingo Metzmacher.

DONATIENNE MICHEL-DANSAC soprano
Donatienne Michel-Dansac étudie le violon et le piano au conservatoire de Nantes puis à la maîtrise de l'Opéra de Nantes. En 1985, elle est admise première nommée à l'unanimité dans la classe de chant du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où elle obtient un prix en 1990. Elle interprète dès lors la musique baroque avec « les arts florissants » et l'English Baroc Orchestra. Depuis 1988, elle est invitée par de nombreux ensembles, notamment SIC, L'Itinéraire, Ictus, Court-circuit, London Sinfonietta, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et participe à de nombreux festivals : Musica de (Strasbourg), Ultima (Oslo), Archipel (Genève), Présences à Radio France, Wien Modern, Witten, Musica Nova (Helsinki), Milano Musicale, à Stockholm, à Montréal, à Helsinki, à Vienne et à Salzbourg etc. Une étroite collaboration avec l'Ircam depuis 1993 lui permet de créer de nombreuses œuvres de Philippe Manoury, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Fausto Romitelli, Mauro Lanza, Georges Aperghis, Philippe Leroux etc. Elle est très attachée à l'interprétation de la musique de Georges Aperghis et crée notamment *Sextuor* en 1993, l'intégrale des *14 Récitations* au festival WienModern en 2001, *Entre chien et loup*, à l'opéra de Nancy en 2002, *Tourbillons* au festival Musique Action de Vandoeuvre-les-Nancy en 2004. En 2005, elle interprète *Avis de tempête* de Georges Aperghis avec l'ensemble Ictus, dirigé par Georges-Elie Octors à l'opéra de Lille puis en tournée, *La nuit en tête et récitations* en Europe et au Japon. Elle participe au tournage de *musica da camera*

(moyen-métrage de Philippe Beziat) et au reportage *tempête sous un crâne* de Catherine Maximoff sur Georges Aperghis. Elle enregistre le premier disque monographique du compositeur Jean-Luc Hervé avec l'ensemble Sillages, *En trance* de Fausto Romitelli avec l'Orchestre National de la RAI dirigé par Peter Rundel, *entre chien et loup* de Georges Aperghis et *Pierrot Lunaire* avec l'Ensemble S:IC et *Robert le cochon*, conte musical de Marc-Olivier Dupin avec l'Orchestre National d'Ile-de-France. En 2006, elle crée *Contretemps* de Georges Aperghis au festival de Salzbourg et *Apocalypsis* de Philippe Leroux. En 2007, elle participera à une création pour voix seule et électronique de Martin Matalon et sera avec le Klangforum de Vienne, placé sous la direction de Hans Zender. L'enregistrement de l'intégrale des *14 Récitations* pour voix seule de Georges Aperghis sortira à l'automne prochain. Donatienne Michel-Dansac enseigne le chant et le texte musical dans diverses institutions théâtrales et musicales.

EIR INDERHAUG soprano

Née en 1971, Eir Inderhaug étudie au conservatoire Rogaland à Stavanger (Norvège) et obtient, à dix-neuf ans, le premier prix du concours Talentiaden organisé par la télévision norvégienne. En 1997-2003, elle suit les cours de Kirsten Buhl Möller et Ingrid Bjoner et entre dans la classe de solistes de l'Académie royale danoise de musique à Copenhague en 2003. Elle interprète notamment Adele dans *La Chauve-souris* à l'Opéra Molde, Barbarina dans *Les Noces de Figaro* à l'opéra royal danois à Copenhague, et

Giulia dans *La Scala di seta* de Rossini au Théâtre Malmö. Elle se produit en Belgique, en France, en Allemagne, en Russie, en Ecosse et au Japon, où elle collabore avec des chefs comme Vladimir Ashkenazy et Andrew Greenwood, et des orchestres comme l'orchestre symphonique Helsingborg et l'orchestre philharmonique d'Oslo. En 2002-03, elle travaille au Théâtre Nürnberg, où elle interprète notamment Despina dans *Così fan tutte*, Olympia dans *Les Contes d'Hoffmann*, Anna dans *Lustige Weiber*, et Frasquita dans *Carmen*. A partir de 2003-05, elle est membre de l'Opéra du Rhin, où elle interprète cette année Blonde dans *Entführung* et Ännchen dans *Freischütz*, Adele dans *La Chauve-souris*, Walther dans *La Wally* et Diaphanta dans l'opéra *Vipern* de Christian Joost.

EBBA RYDH mezzo-soprano

Née en Suède, Ebba Rydh étudie à l'académie de l'Opéra national d'Oslo (Norvège) et obtient son diplôme en 2003. Elle est aujourd'hui chanteuse indépendante et se produit comme soliste et comme membre régulier du sextet Nordic Voices avec lequel elle participe à des tournées en Europe, aux Etats-Unis et en Asie. Nordic Voices est un ensemble a cappella interprétant principalement les musiques de la Renaissance et contemporaine. Les membres de l'ensemble travaillent actuellement sur le projet « Conrescence » pour lequel des compositeurs français, espagnols, allemands et norvégiens collaborent, explorant le chant « Tuva » (technique de chant harmonique), mélangé avec une chanson micro-tonal et la « kveding »

(chanson de musique populaire norvégienne). Comme soliste, elle se concentre principalement sur la musique sacrée, dont les messes et les oratorios de Bach, Handel, Mozart et Duruflé. Elle a interprété Mercedes dans l'opéra *Carmen* de Charles Bizet, Miss Florence Pike dans *Albert Herring* de Benjamin Britten et Bertarido dans *Rodelinda* de Handel.

THORBJØRN GULBRANDSØY baryton

Thorbjørn Gulbrandsøy suit des études à l'académie Grieg à Bergen et obtient son diplôme en 2003. Il remporte de nombreuses bourses, notamment la bourse William Rayner pour ses études à l'Académie royale de musique, et le concours Nordic Pentti Koskiemis Lied Competition en Finlande. Il travaille comme chanteur indépendant, régulièrement en soliste, pour des opéras, des concerts et des oratorios, interprétant des œuvres allant de Mozart à la musique contemporaine. Il participe à des festivals internationaux et se produit avec les orchestres symphoniques de Norvège, à Trolldhaugen (maison de Nina et Edvard Grieg), aux Seychelles, au Kenya à New York, et collabore avec des chefs comme David Willcocks, Rolf Gupta et Ilan Volkov. Récemment, il a été félicité pour le concert du nouvel an à Oslo avec l'orchestre de la radio norvégienne pour et pour son interprétation du comte Danilo Danilowitsch dans *La Veuve joyeuse* à Dublin. Cette saison, il travaille en Allemagne, en Irlande et en Grande-Bretagne et interprétera *Carmen* à l'Opéra national de Norvège.

BIT 20 ENSEMBLE

« *Des trois ensembles contemporains entendus, BIT20 Ensemble était probablement le plus étonnant : ensemble, énergie et précision tant des interprètes que du jeune chef Ingar Bergby ! BIT20 Ensemble semble être de la même qualité que l'Ensemble Modern, et il faudra les inviter à Paris le plus tôt possible.* » – **Le Monde**, Renauld Machart.

BIT20 Ensemble a été fondé en 1989 à Bergen (Norvège) dans le but de développer l'interprétation d'œuvres musicales contemporaines, norvégiennes et internationales. L'ensemble vise à promouvoir les échanges culturels entre divers peuples et groupes culturels et contribuer aux activités artistiques de Bergen. Il est l'un des principaux ensembles européens de musique contemporaine. Sa grande popularité et son niveau d'excellence génèrent des activités intenses, tant en Norvège qu'à l'étranger. Il participe à des concerts, des activités éducatives, des productions radio, des enregistrements de disques, des tournées internationales et de l'opéra moderne. Il enregistre plus de vingt CDs, commande et crée plus de cent œuvres, et donne plus de quatre-cent œuvres en concert dans de grandes salles européennes. L'ensemble est reconnu pour sa flexibilité ; son répertoire va d'œuvres pour instruments solos à des œuvres pour grand ensemble symphonique. L'ensemble est nommé pour le prix du Conseil Nordique des Arts en 2005. En 2003, Le Norwegian Performing Rights Organization TONO (organisme norvégien de droits d'exécution) lui remet un prix honoraire pour son rôle majeur dans la diffusion de la musique

norvégienne à l'étranger. En 1993, il est nommé « ensemble de l'année » par la société norvégienne des compositeurs pour sa promotion de la musique norvégienne.

Kine Kringstad chef de projet

Ole Tobias Lindeberg directeur de production

Stein Olav Henrichsen directeur artistique et directeur délégué

Participants au concert

Magne Brekka, Ingela Øien flûtes

Sveinung Birkeland hautbois

Olav Bakke, Håkon Nilsen, Diego Lucchesi clarinettes

Oddmund Økland basson

Ragnhild Lothe, Erlend Tynning Larsen cors

Gary Peterson trompettes

Tore Bryne Berg, John-Arild Suther trombones

Knut Riser tuba

René Wiik saxophone

Håkon Austbø, Jarle Rotevatn piano/synthétiseur

Stéphane Astier harpe

Peter Kates, Snorre Svenningsen percussions

Sveinung Lillebjerka, Jutta Morgenstern violons

Hans Gunnar Hagen, Berend Mulder altos

Sally Guenther, Agnese Rugevica violoncelles

Janne Johansson contrebasse

PIERRE-ANDRÉ VALADE direction

Directeur musical de l'Ensemble Court-circuit depuis 1991, Pierre-André Valade débute sa carrière en 1996 avec la *Turangalila Symphonie* d'Olivier Messiaen au festival de Perth (Australie) où il dirige l'orchestre symphonique d'Australie. Il est ensuite l'invité du festival

international de Bath où il dirige le London Sinfonietta avec lequel il commence alors une collaboration régulière. C'est à la tête de cet ensemble qu'il participe à l'hommage rendu à Pierre Boulez au South Bank Center en 2000 pour son 75^e anniversaire. En 2003, il se produit au festival de Sydney et crée *Theseus Game* de Harrison Birtwistle à Duisburg avec Martyn Brabbyns, et l'Ensemble Modern. Il enregistre également cette œuvre pour Deutsche Grammophon. Il dirige régulièrement les plus importants ensembles européens dévoués au répertoire du XX^e siècle et les grandes formations symphoniques dans des œuvres majeures du répertoire (Mahler, Debussy, Ravel, Wagner, Stravinsky, Bartók...). Il se produit notamment avec le Philharmonia Orchestra pour le 50^e anniversaire du Royal Festival Hall à Londres en 2001, en 2003 pour la *Quatrième symphonie* de Gustav Mahler, et en 2004 pour *Omaggio, a celebration of Luciano Berio* au Royal Festival Hall. Il dirige également l'orchestre symphonique de la BBC, les solistes de la Philharmonie de Berlin, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre Symphonique de Montréal, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich.

ALEXIS BASKIND réalisation informatique musicale Ircam

Violoniste, guitariste et bassiste, Alexis Baskind se forme à l'informatique musicale et aux techniques de studio notamment à travers les cours de techniques de son de Benoît Fabre au Conservatoire National de

Région d'Aubervilliers. Il suit parallèlement des études scientifiques et techniques (ingénierie électrique, traitement de signal, mécanique...), il entre en 1999 à l'Ircam où il étudie au DEAAATIAM. Il mène ensuite des recherches en acoustique des salles et obtient un doctorat en 2003. Depuis, il est assistant musical en production et travaille notamment avec les compositeurs Andrea Vigani, Philippe Leroux, Hanspeter Kyburz, Hector Parra, et le metteur en scène Jean-François Peyret.

SERGE LEMOUTON réalisation informatique musicale Ircam

Serge Lemouton est né en 1967. Après des études de violon, de musicologie, d'écriture et de composition, il se spécialise dans les différents domaines de l'informatique musicale au département Sonvs du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. Depuis 1992, il est assistant musical à l'Ircam. Il a ainsi collaboré avec les chercheurs de l'Ircam au développement d'outils informatiques et a participé à la réalisation de projets musicaux de nombreux compositeurs parmi lesquels Florence Baschet, Michael Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa. Il a notamment assuré la réalisation et l'interprétation en temps réel de deux des opéras de Philippe Manoury : *K...* et *La frontière*.

france
musique

Prima la musica*

Les programmes complets sont sur
francemusique.com

* De la musique avant tout. Paris. Maria Callas. FM Classics Archipel. Éditions Harmonia Mundi.

IRCAM

INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION
ACOUSTIQUE/MUSIQUE

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou et dirigé par Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui le plus grand centre de recherche publique dans le monde dédié à la recherche scientifique et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens...).

L'Ircam est un des foyers principaux de la création musicale de la deuxième moitié du XX^e siècle ainsi qu'un lieu de production et de résidence pour des compositeurs internationaux. L'institut propose une saison riche de rencontres singulières par une politique de commandes. De nombreux programmes d'artistes en résidence sont engagés, aboutissant également à la création de projets pluridisciplinaires (musique, danse, vidéo, théâtre et cinéma). Enfin, un grand festival annuel AGORA, permet la présentation de ces créations au public.

L'Ircam est un centre de recherche à la pointe des innovations scientifiques et technologiques dans les domaines de la musique et du son. Partenaire de nombreuses universités et entreprises internationales, ses recherches couvrent un spectre très large : acoustique, musicologie, ergonomie, cognition musicale. Ces travaux trouvent



EQUIPES TECHNIQUES

IRCAM

David Raphaël, régisseur

Sébastien Naves, ingénieur du son

Sylvain Cadars, régisseur son

Amandine Pras, stagiaire son

RADIO FRANCE

Paul Malinowski, musicien metteur en ondes

Antoine Lehembre, directeur du son

Laure Jung Lancrey, technicien son

Régis Nicolas, technicien son

Christophe Lukaszewski, sonorisateur

Souhaitez-vous
être informé
de nos
activités ?

RECHERCHE ET CRÉATION MUSICALE

veuillez remplir cette fiche

www.ircam.fr

 **ircam**
Centre
Pompidou

des applications dans d'autres domaines artistiques comme l'audiovisuel, les arts plastiques ou le spectacle vivant, ainsi que des débouchés industriels (acoustique des salles, instruments d'écoute, design sonore, ingénierie logicielle...). Ils sont restitués publiquement à la communauté scientifique lors des rencontres annuelles RÉSONANCES.

L'Ircam est un lieu de formation à l'informatique musicale. Son Coursus et ses stages réalisés en collaboration avec des chercheurs et compositeurs internationaux font référence en matière de formation professionnelle. Ses activités pédagogiques concernent également le grand public grâce au développement de logiciels pédagogiques et interactifs nés d'une coopération étroite avec l'Education Nationale et les conservatoires. L'Ircam s'est enfin engagé dans des formations universitaires avec l'université Paris VI pour un Master.

www.ircam.fr

IRCAM

Merci de remplir cette fiche en lettres capitales

nom

prénom

adresse

cp ville

pays

téléphone

e-mail

profession

Merci de retourner cette fiche à :

Ircam
Service Communication
1, place Igor-Stravinsky
75004 Paris

Ces coordonnées seront enregistrées dans notre base de données et utilisées pour vous informer par e-mail ou par courrier de nos activités.
Vous pouvez à tout moment consulter, modifier ou supprimer vos coordonnées de notre base de données.

Signature :



PARTENAIRES ET SOUTIENS

Le festival Agora et les rencontres
Résonances 2006 ont été
produits et organisés
par l'Ircam-Centre Pompidou.



Ircam
Institut de recherche
et coordination
acoustique/musique

L'Ircam, association loi 1901,
est subventionné
par le ministère de la Culture
et de la Communication
(Direction des affaires générales,
Mission de la recherche
et de la technologie et Direction
de la musique, de la danse,
du théâtre et des spectacles).



Le festival Agora et les rencontres
Résonances 2006 ont été
réalisés grâce au concours
de l'ensemble des services
de l'Ircam avec la participation
des personnels des directions
artistique, de la recherche,
de la production, de la pédagogie,
des relations extérieures
et de la communication :

DIRECTION
ET PROGRAMMATION ARTISTIQUE
Frank Madlener

DIRECTION RÉSONANCES
Vincent Puig

COORDINATION AGORA
ET RÉSONANCES
Suzanne Berthy

PROGRAMMATION
DES ÉVÉNEMENTS SCIENTIFIQUES
Hugues Vinet, Norbert Schnell,
Frédéric Bevilacqua,
Emmanuel Fléty, Sylvie Benoit,
Florence Quilliard

PROGRAMMATION
DES ÉVÉNEMENTS PÉDAGOGIQUES
Andrew Gerzso,
Natacha Moëgne-Loccoz,
Angela Püskül, Cyrille Defaye

PRODUCTION
Alain Jacquinot, Pascale Bondu,
Anne Guyonnet, Agnès Fin,
Laetitia Scalliet, David Poissonnier

COMMUNICATION
Véronique Pré, Murielle Ducas,
Sylvia Gomes

RELATIONS PRESSE
Estelle Reine-Adélaïde (Eliotrope),
Marine Nicodeau (Opus 64)

RELATIONS EXTÉRIEURES
Dany Baudouin, Stéphanie Leroy,
Vincent Gourson, Aude Grandveau,
Béatrice Montfort, Delphine Oster,
Paola Palumbo, Deborah Lopatin

Le festival et les rencontres
ont été organisés :

EN COLLABORATION AVEC

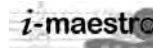
- ConGAS – Programme COST
- Délégation générale/Centre-
Wallonie-Bruxelles à Paris
- Duophonies
- Église luthérienne des Billettes
- IRISA
- La Maroquinerie
- LAM Network
- NIME 06
- Opéra national de Paris
- Radio France
- Les Spectacles vivants –
Centre Pompidou
- Maison de la Poésie

AVEC LE SOUTIEN DE

- AFIM
- Apple
- CNRS
- Fondation Nestlé pour l'Art
- INRIA
- IST – Programme
de la Commission Européenne
(projets i-Maestro
& SemanticHIFI)
- Microsoft research
- Ministère de la Culture
et de la Communication,
Mission Recherche
et Technologie
- Ministère de l'Éducation
nationale
- Pro Helvetia, Fondation suisse
pour la culture
- RIAM
- SACEM (Société des auteurs,
compositeurs et éditeurs
de musique)
- SACD (Société des auteurs,
compositeurs dramatiques –
Action culturelle)
- SPEDIDAM
- Ville de Paris

L'IRCAM REMERCIE
SES PARTENAIRES MÉDIAS
Télérama, France Musique,
Keyboards Recording, Octopus,
Conférences & débats.

Dans le cadre de son
Cercle d'entreprises,
l'Ircam reçoit le soutien de



PORTES ET FENÊTRES

ouvertes sur la création à Paris...

La nouvelle saison de l'Ircam vous donne rendez-vous avec l'expérimentation et la prospective musicales. Soirées thématiques, découverte de compositeurs, récitals, concerts d'ensembles et d'orchestres, ateliers, spectacles, la CARTE IRCAM offre également un accès privilégié au Festival du mois de juin. Elle vous permet d'assister à l'ensemble des événements repris ci-dessous, qui seront éclairés par le nouveau Journal de l'Ircam (parution en septembre 06).

octobre CURSUS IRCAM	
Ve 13	Cursus 1
Sa 14	Cursus 2
	Ircam
novembre LA POURSUÏTE I	
Lu 27	Vienne Théâtre des Bouffes du Nord
décembre SPECTRES TRANSATLANTIQUES	
Ve 01	Orchestre Philharmonique de Radio France Maison de la radio
Lu 04	Ensemble FA Ircam
Sa 09	Ensemble 21 Ircam
janvier LA POURSUÏTE II	
Lu 08	Eclipses Théâtre des Bouffes du Nord
février LA POURSUÏTE III	
Lu 12	Bartok, Ligeti, Chin Théâtre des Bouffes du Nord
mars ICTUS/AVEC SAMUEL BECKETT	
Me 21	Ensemble Ictus Ircam
Je 29	Pour Samuel Beckett Centre Pompidou
avril 30 ANS !	
Je 05	Les solistes de l'Ensemble intercontemporain Ircam
juin FESTIVAL DE L'IRCAM : L'ÉTINCELLE/WAGNER DREAM	
Je 21	Concert Tremplin Centre Pompidou
Di 24	Harvey : opéra Théâtre des Amandiers (Nanterre)

ATELIERS CONCERT «UNE HEURE, UNE ŒUVRE »

Francesconi, <i>Animus</i>	
24 janvier	
Harvey, <i>Advaya</i>	
14 février	
Maresz, <i>Metallics</i>	
21 mars	
Parra, <i>L'Aube assaillie</i>	
25 avril	
Lanza, <i>Erba nera che cresci segno nero tu vivi</i>	
23 mai	
Centre Pompidou, petite salle, 12H30	

CONCERTS DE LA SAISON IRCAM (HORS CARTE)

Ensemble intercontemporain	
Cité de la musique	
La narration du voyage	
Cité de la musique	
Jarrell, <i>Cassandre</i>	
Théâtre de l'Odéon-Berthier	
Stróppa, <i>Debussy</i>	
Maison de la radio	
Matalon, <i>Metropolis</i>	
Cité de la musique	
Troisième biennale d'art vocal	
Cité de la musique	

AVANTAGES DE LA CARTE IRCAM

Choix de trois concerts à 10 €

- Dès le quatrième concert, prix des places 5 €
- Possibilité d'inviter une autre personne au même prix.
- Accès gratuit aux Ateliers concert «une heure, une œuvre ».
- Envoi à domicile du nouveau Journal de l'Ircam.

Les titulaires du laissez-passer du Centre Pompidou peuvent se procurer la carte Ircam auprès des caisses du Centre Pompidou.