* **Diégo Tosi**, violon
Ensemble Remix
Emilio Pomàrico, direction
** Réalisation informatique musicale **Ircam/Éric Daubresse**
* Réalisation informatique musicale **Ircam/José Miguel Fernandez**

Emmanuel Nunes
Einspielung 1 *
[CRÉATION DE LA VERSION AVEC ÉLECTRONIQUE

Anton Webern
Concerto, op. 24
Symphonie, op. 21

Bruno Maderna
Juilliard Serenade (Tempo Libero II)

ENTRACTE

Emmanuel Nunes
Wandlungen **

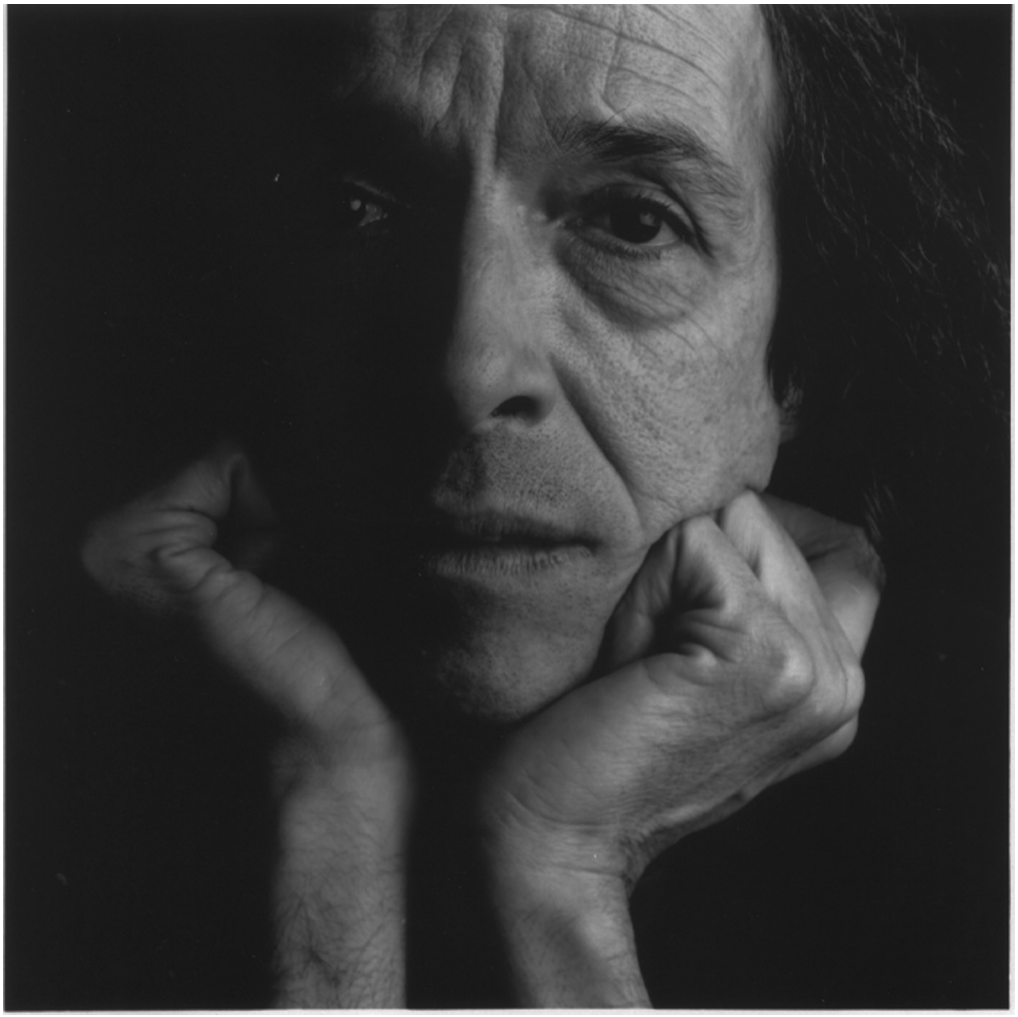
DURÉE 1 H 30
COPRODUCTION IRCAM/LES SPECTACLES VIVANTS-CENTRE POMPIDOU.
AVEC LE SOUTIEN DE LA SACEM, DU CENTRE CULTUREL CALOUSTE GULBENKIAN À PARIS ET DE L'INSTITUT CAMÕES À PARIS.

Concert diffusé le lundi 29 août à 20h sur

En réécoute pendant un mois sur francemusique.com

EMMANUEL NUNES

JEUDI 16 JUIN, 20 H 30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE



© Marco Delogu

ENTRETIEN
avec Emmanuel Nunes

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

En allemand, il existe une expression familière et assez éloquente, contraction de *Ja* et *Nein* : « Jein », que l'on pourrait traduire par « oui et non à la fois ». « Jein » : c'est à peu près la réponse que je pourrais vous faire.

Aussi bien dans *Wandlungen* que dans *Einspielung I*, je confère, au moyen de l'électronique, une deuxième scénographie sonore à une même partition. En effet, du point de vue des interprètes, pas une note, pas un rythme n'y change. L'électronique se greffe sur une partition rigoureusement identique. Ce qu'entend l'auditeur est certes différent, mais l'original reste présent – l'ensemble des traitements électroniques ne le cache pas. L'original n'est pas un simple prétexte pour faire une autre pièce grâce à l'électronique. Dans les deux pièces, tout ce qu'on entend est issu en temps réel des seuls instruments — sans aucun pré-enregistrement.

En réalité, la pièce sans électronique sert de point de départ et d'arrivée à la pièce avec électronique. Un parallèle osé – non par la qualité mais néanmoins paradigmatique – serait d'évoquer à ce propos des pièces pour piano de Ravel, *Petrouchka* de Stravinsky, ou encore les *Tableaux d'une Exposition* : les versions pour orchestre sont *pour ainsi dire* les mêmes œuvres. Si on a tendance à écouter davantage les versions orchestrales, les pièces pour piano n'en sont pas moins originales, il ne s'agit aucunement de

réductions. Et si l'on compare les deux, il ne fait aucun doute que c'est le même geste musical, la même thématique, la même rythmique intérieure… y compris dans la miraculeuse orchestration de Ravel de l'œuvre de Moussorgski.
Il en va de même dans le cas qui nous occupe : avec ou sans électronique, c'est la même pièce. On reconnaît l'une dans l'autre et vice versa. Ce serait d'ailleurs intéressant de les entendre dans le même concert.

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

La spatialisation doit être pour moi comprise comme un paramètre à part entière de l'écriture, au même titre que le rythme, l'harmonie… Au même titre mais dans sa spécificité propre (il ne s'agit surtout pas de la traiter comme on traite les hauteurs, par exemple). Il faut *composer* avec elle.
Prenons *Wandlungen*. L'ensemble est composé de vingt-cinq musiciens. Pour le dire très succinctement, sur la partition, le discours musical est déjà « orchestré » – comme dans toute pièce pour ensemble. La spatialisation est alors une recomposition, une reformulation dans l'espace de cette orchestration : les musiciens (les sources sonores) ne sont plus des *points* fixes. Imaginez un tutti de *Wandlungen* : tous les musiciens jouent ensemble. Ce tutti a été, sur la partition, travaillé et orchestré, comme un tutti. La spatialisation vient alors redistribuer ce tutti par petits groupes de musiciens sur chaque haut-parleur placé dans la salle de concert, comme deux orchestrations concomitantes. On écoute, comme toujours, le tutti, mais, dans le même temps, on a un éclatement de l'ensemble dans la salle (une flûte alto et un violon là, une clarinette basse et un marimba ici, etc.) et, sur le plan de la localisation, des groupes restreints de musique de chambre se constituent, répartis dans la salle et jouant simultanément.

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

Pour être un peu plus précis, et moins prétentieux (mais néanmoins quelque peu fantaisiste), on pourrait dire à la limite que c'est une vision cubiste d'un tableau qui ne l'est pas. À ce sujet, j'ai toujours considéré qu'il y avait une filiation entre la démarche qui mène à un tableau cubiste de Braque ou Picasso, et celle de Stockhausen, Boulez, ou

Pousseur, lorsqu'ils conçoivent une pièce *en* forme ouverte. Si on fait abstraction de l'antinomie simultanéité/juxtaposition. Par ailleurs, ma propre conception de la spatialisation trouve l'une de ses sources premières dans mes réflexions sur les limites de la forme ouverte en musique et de sa perception en temps réel. En 1965, j'écrivais déjà dans mon journal : « Je sens qu'il y aura un rapport étroit entre la "nouvelle" conception de la forme ouverte et la répartition spatiale. Il est nécessaire d'approfondir ma notion de forme ouverte : elle n'existe pas en soi, mais uniquement à travers ses multiples manifestations possibles. »

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

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

1) le placement dans l'espace de groupes de musiciens immobiles ;

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

La spatialisation devient donc un élément syntaxique du langage.

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

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

Exactement comme dans une pièce pour

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

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

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

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

Bien sûr. Mais on peut également développer une écriture spatialisée tout aussi paradigmatique sans l'informatique. Rappelons *Gruppen* ou *Carré* de Stockhausen. Je l'ai fait, par exemple, dans *Tif'ereth* pour six groupes d'orchestre, et dans *Quodlibet* (avec 25 musiciens « mobiles » et un orchestre), une œuvre que j'ai eu la chance d'écouter dans près d'une vingtaine de salles différentes. Cette expérience m'a beaucoup appris car, à chaque fois, d'une salle à l'autre, il fallait redistribuer différemment dans l'espace les groupes prévus dans la partition, de manière à obtenir un résultat sonore équivalent. Il y avait ainsi un aspect de « forme acoustiquement ouverte ». Chaque salle apportait un éclairage différent à l'œuvre, non par quelques disparités dans la partition, mais par la variété des équilibres acoustiques.

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

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

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

« Jein ». Depuis 1964, quand j'en ai posé les premières bases, mon intérêt pour la spatialisation, en tant que paramètre à part entière de l'écriture musicale, est resté intact. Mais la recherche informatique, surtout ces derniers temps, nous ouvre de nouveaux horizons. Je ne renoncerai toutefois pas à mes prérogatives. Sur le plan technique, la spatialisation a connu quelques évolutions que je n'ai pas encore intégrées et sur lesquelles je veux prochainement me pencher – impérativement en cohérence avec mon projet compositionnel.

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

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

Si on a déjà pu entendre *Wandlungen* dans ses deux versions, avec et sans électronique, il n'en va pas de même d'*Einspielung I*, dont nous entendrons ce soir, pour la première fois, la version avec électronique. Pourquoi ce retard, pour une pièce composée en 1979 ?

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

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

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

La partition électronique est entièrement nouvelle. J'ai uniquement retenu les données quantitatives que j'avais, comme toujours, extraites de ma propre analyse de la partition, et qui me fournissent un premier pont entre la partition instrumentale et la partition électronique. À l'époque, j'avais rempli deux cahiers pour décrire ce que je voulais, et la programmation avait été réalisée par Éric Daubresse. Avec José Miguel Fernandez,

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

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

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

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

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

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

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

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

Tant que la pièce fut jouée par l'Ensemble Modern, oui. Après, non. Pour *Wandlungen*, nous en sommes au troisième « portage » – c'est-à-dire : le passage de la programmation électronique d'un système informatique à un autre. Le premier a eu lieu peu après mon arrivée à l'Ircam en 1990. C'est Éric Daubresse qui s'en est chargé, comme des portages de toutes mes autres pièces : pour *Lichtung I*, on en est même au quatrième portage ! On est passé de la 4X, à la station Next (celle qui a planté lors de la générale d'*Einspielung I* en 1995) puis à la SGI (développée par Silicon Graphics), et enfin à Macintosh. Éric Daubresse vient de finaliser le portage de *Wandlungen* pour passer sur Macintosh… et ce sera une première.

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

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

Même dans l'intervalle des quatre dernières années, je constate des améliorations : entre la création de *Lichtung III* à Paris en 2007, et la reprise que nous en avons faite, fin 2010, à Porto, nous avons gagné en stabilité. On passe beaucoup moins de temps à étalonner le système, on retrouve bien plus vite les bons réglages. Il reste le problème des lieux de concert qui, comme la salle du Centre Pompidou, sont peu favorables à « ma » spatialisation du fait de leur déclivité.

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

Avant d'entamer *La création,* j'avais déjà terminé un cycle (auquel je n'ai pas donné

de nom) de neuf ou dix pièces, cycle qui s'organisait autour d'une anagramme de quatre notes, servant aux différents développements thématiques. J'ai alors voulu me détacher de certains éléments trop personnels qui étaient sous-jacents à ce premier cycle.
En m'installant à Berlin en 1978, j'ai commencé à développer mon idée de « paires rythmiques ». Ces paires rythmiques devaient, dans ma tête, être à l'origine d'une série de pièces qui auraient en commun une même perspective rythmique – cette dernière impliquant indirectement une certaine structure harmonique variant selon les pièces.
Ce concept s'apparente pour moi à un tempérament – le terme de tempérament se rapportant là, non aux intervalles, mais aux rythmes – même si ce tempérament n'apparaît pas toujours très clairement, comme dans certaines œuvres de Bartók, pour ce qu'il est convenu d'appeler *folklore imaginaire*.
Le cycle *La création* s'est donc ouvert en octobre 1978 et s'est refermé à l'automne 2008 avec *Lichtung III.* De fil en aiguille, plus d'une vingtaine de pièces très différentes ont vu le jour, depuis le solo jusqu'au grand orchestre, avec et/ou sans électronique. Si le cycle est aujourd'hui terminé du point de vue quantitatif, certaines pièces demandent encore un peu de travail.

Au programme de ce concert, vos deux pièces seront en compagnie de deux pièces d'Anton Webern, un compositeur que vous admirez. Vous avez d'ailleurs commencé une thèse de doctorat sur lui : quel en était le sujet ?
Essentiellement la *Deuxième Cantate*. Mais je n'ai pas mené ce travail à son terme – j'en ai écrit quelque trois cents pages pages que je publierai peut-être un jour. Le texte était en deux parties : d'une part une analyse exhaustive de la *Deuxième Cantate* où j'avais tenté diverses méthodes d'analyse pour chaque mouvement ou groupe de mouvements. Et d'autre part, je voulais mettre Webern en rapport avec son époque et les artistes qui lui sont contemporains. Ces propos étaient interrompus par une digression sur les potentialités du tempérament : dans la *Deuxième Cantate,* le travail de transposition se fait avec une cohérence qui dépasse de loin la transposition pure et simple.
Webern est-il une figure tutélaire pour vous ?
Il l'était à l'époque. Il faisait partie de cette galaxie de compositeurs et d'œuvres que j'étudiais avidement : le *Clavier bien tempéré* de Bach, le dernier Beethoven, le dernier Schubert, Wagner, Chopin, l'École de Vienne, Stravinsky, Bartók est venu un peu plus tard, peut-être inconsciemment en réaction à l'un de mes professeurs au

Portugal, Lopes Graça, grand connaisseur de Bartók. Webern fut aussi mon point d'ancrage, avant d'aller à Cologne suivre les cours de Stockhausen. Mais ce n'est que trois ans après mon retour à Paris, et après mon court passage au Cnsmdp, que j'ai démarré mon doctorat, dans les années 1970, sous la direction de Michel Guiomar.

Pourquoi avoir abandonné cette thèse ?

J'ai toujours eu beaucoup de mal à faire le va-et-vient entre deux activités très exigeantes, même lorsqu'elles font partie d'un même domaine de mes préoccupations. Et il me fallait composer !

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur les deux pièces au programme du concert de ce soir : *Concerto op. 24* **et la** *Symphonie op. 21* **?**

Comme je ne suis pour rien dans la programmation de ces deux œuvres ce soir, il s'agit donc de la volonté du hasard qui a fait que la *Symphonie op. 21* soit la toute première œuvre de Webern que j'ai entendue de ma vie, dans un enregistrement de Pierre Boulez et le Domaine Musical. Quant au *Concerto op. 24*, c'est la première œuvre de Webern que j'ai eu la possibilité d'écouter en concert. Comme je n'étais plus un enfant, sauf musicalement, ces deux moments de ma vie sont toujours restés en moi irremplaçables dans leur *impression originaire*. Que dire ici des deux œuvres ? Stockhausen a écrit (en 1953) un texte sur le premier mouvement du *Concerto op. 24*, dans une perspective peu habituelle pour l'époque, où il met en évidence, tout particulièrement dans cette pièce, le rôle, par exemple, des intensités (pianissimo, piano, forte, fortissimo, etc.), mais aussi du *tissage* quasi en mosaïque des neuf instruments, en tant que *catalyseurs auditifs* du contour et reliefs formels de la totalité du discours.

Dans son dernier cours à Darmstadt en 1964, où il parcourt toute l'histoire de l'orchestre depuis Bach jusqu'à lui-même, Boulez, si mes souvenirs sont bons, imagine la situation où la *Symphonie op. 21* serait jouée par quatre fois son propre effectif (1 clarinette, 1 clarinette basse, 2 cors, 1 harpe, cordes). On aurait ainsi quatre groupes bien éloignés sur la scène, chacun d'eux jouant *uniquement* une des quatre *voix* de la polyphonie, permettant ainsi une écoute sensible et en temps réel de la composition même de l'œuvre, comme si on l'écoutait depuis son intérieur propre.

Bien des années auparavant, et à propos des premières pièces sérielles de Webern, Boulez y trouvait le surgissement, selon ces

propres mots, de la « mélodie abstraite ».

Vous parlez à l'instant de Stockhausen, qui fut votre professeur pendant deux ans à Cologne et auquel Agora rend cette année hommage : pourriez-vous nous dire ce que vous avez retenu de lui ? Et ce dont votre musique a hérité de lui ?

À l'époque, il n'était pas professeur à la Hochschule. Il avait organisé à la Reinische Musikschule des années scolaires, où il venait lui-même en moyenne cinq fois par an, pendant quatre jours. J'ai eu la chance, lors de ma première année à Cologne, de l'entendre faire l'analyse des parties M et K de ses *Momente.* Il la faisait plutôt pour lui-même – il n'était pas de ces professeurs qui regardent les travaux des étudiants et les orientent, et préférait largement des cours magistraux : il nous parlait des heures durant de sa pièce, qui venait d'être créée au mois d'octobre 1965 à Donaueschingen, et dont j'avais entendu les répétitions et le concert. La deuxième année, on a quitté *Momente*. Il s'était pris de passion pour le domaine du *bruit* (avec *Kurzwellen*) et nous passions des heures à noter, comme une dictée acoustique, les bruits sortant des ondes courtes d'une radio, enregistrées préalablement… Si cette seconde année m'a moins marqué, cette expérience reste irremplaçable : ce que j'ai pu apprendre de son univers créatif fut essentiel pour moi. Comme il m'est déjà arrivé de dire, j'ai tout appris de Stockhausen : mais attention ! C'est par moi-même que je l'ai appris, ce n'est pas lui qui m'a enseigné. Je l'ai toujours considéré comme l'un des plus grands compositeurs vivants à partir des années 1950. Indépendamment de ses œuvres, il y avait chez lui une émanation (pour le meilleur et pour le pire), une imagination, que je n'ai jamais rencontrées ailleurs. Sur tous les plans : électronique, acoustique, formel…

Tout ce qu'il a découvert (découvert plutôt qu'inventé : il a du reste écrit un article intitulé *Invention et découverte* dans lequel il distingue les deux) m'a énormément intéressé. Mais je n'ai jamais eu la moindre intention d'écrire à sa manière – je n'en serais d'ailleurs pas capable : je ne peux qu'écrire comme j'écris, comme je suis. Il ne sert à rien de se forcer ni à être original ni à copier…

Stockhausen n'est pas le seul à m'avoir marqué à l'époque : il y eut Henri Pousseur, avec lequel j'ai entretenu une relation très amicale, et puis Berio, que j'ai rencontré régulièrement entre 1967 et 1971.

Propos recueillis par **Jérémie Szpirglas**

EMMANUEL NUNES

Einspielung I (1979-2011)

Pour violon et électronique
Durée : 20 minutes
Cycle : Cycle 2 *La création*
Commande : Fondation Calouste Gulbenkian
Création de la version sans électronique le 7 juin 1979, Troisièmes rencontres Gulbenkian de Musique contemporaine, Lisbonne, par János Négyesy
Éditions : Jobert
Dédicace : *Para* Martha
[CRÉATION DE LA VERSION ÉLECTRONIQUE

« *Einspielung I* est dédiée à ma fille Martha. *Einspielung,* mot assez peu usité en allemand, a diverses acceptions. La première indique « une allusion à … » La seconde est plus spécifique à la musique et surtout à la musique électronique : *Einspielband* est en effet le nom qu'on donne à la bande électronique qui sera jouée en même temps qu'un orchestre, par exemple. Enfin, dans sa forme réflexive, le verbe *sich einspielen* signifie « s'échauffer avant de jouer » : quelqu'un qui va jouer d'un instrument, ou sur une scène de théâtre, doit s'échauffer. Mais cet échauffement n'est pas un exercice purement mécanique et gratuit, séparé de l'intention : il s'agit de s'échauffer dans l'intention de jouer immédiatement après. C'est la première des trois *Einspielungen*. C'est aussi ma première pièce destinée à un instrument *polyphonique* qui ne soit pas le piano. Celui-ci mis à part, je m'étais auparavant toujours refusé à écrire une pièce solo. J'ai toujours pensé, en effet,

qu'il fallait arriver, dans une œuvre pour instrument seul, à une certaine thématisation du matériau, et ne pas se limiter à une simple succession de notes, si sophistiquée soit-elle. Dans mon idée, le solo devait présenter de nombreux recouvrements motiviques pour une cohérence musicale qui dépasserait la simple chronologie du déroulement.
Si vous comparez les déroulements globaux des trois *Einspielungen*, on constate qu'ils sont très différents les uns des autres. J'avais, au départ, l'intention d'écrire neuf *Einspielungen*, avec trois types de pièces de facture très différente, se déclinant pour chacun des trois instruments considérés : violon, alto et violoncelle. Il devait donc y avoir une deuxième pièce pour violon, à la manière d'*Einspielung II*, et une troisième, à la manière d'*Einspielung III*, et ainsi de suite – mais j'ai changé d'avis et n'ai écrit qu'une pièce de chaque groupe.
Celle pour violoncelle (*Einspielung II*) est sans doute la plus labyrinthique et donc, du point de vue de la perception, la plus cryptique – et la moins évidente. La pièce pour alto (*Einspielung III*) est moins articulée dans sa forme que celle pour violon et, du point de vue mélodique, beaucoup plus élancée – la *lancée* mélodique y est plus vaste. La pièce pour violon est plus resserrée, plus encadrée d'une partie à une autre. Son découpage est beaucoup plus net, ce qui lui confère une forte prégnance mélodique et formelle. »

Emmanuel Nunes

Propos recueillis par **Jérémie Szpirglas**

ANTON WEBERN

Concerto, op. 24 (1931-1934)

Pour flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone, piano, violon, alto
Durée : 7 minutes
Création : le 4 septembre 1935 à Prague, sous la direction de Heinrich Jalowetz
Éditions : Universal Edition, Vienne, 1948
Dédicace : à Arnold Schoenberg, pour son soixantième anniversaire

1. Etwas lebhaft
2. Sehr langsam
3. Sehr rasch

Le *Concerto op. 24* pour neuf instruments voit le jour au cours de cette période de la vie créatrice d'Anton Webern que Pierre Boulez qualifie de « didactique », durant laquelle sa technique dodécaphonique s'affirme et se condense. Dans le *Concerto,* la série choisie porte en germe l'architecture de l'œuvre, à toutes les échelles.
Dédicacée à Arnold Schoenberg pour son soixantième anniversaire, l'adresse est soulignée par le « carré magique » sur lequel Webern s'appuie pour sa série, le fameux palindrome latin :
S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S
qui signifie en substance : « Le laboureur guidant la charrue travaille en tournant » ou encore « Le semeur Arepo conduit les roues avec soin » (si l'on considère le mot Arepo, qui n'apparaît, dans toute la littérature, que dans ce carré magique ou presque, comme un prénom en référence au dieu égyptien Apis, par exemple).
Modelant sa série sur les différentes directions et sens de lecture du carré magique (« en tournant »), Webern donne au matériau une véritable dimension contrapuntique et harmonique.

ANTON WEBERN

Symphonie, op. 21 (1928)

Pour clarinette, clarinette basse,
2 cors, harpe, 2 violons, 1 alto, 1 violoncelle
Durée : 10 minutes
Création : 18 décembre 1929, New York, sous la direction d'Alexander Asmallens
Éditions : Universal Édition, Vienne, 1929
Dédicace : À ma fille Christine

1. Ruhig schreitend
2. Variationen : sehr ruhig

On rappellera ici les lignes que Pierre Boulez écrit à propos de cette symphonie de chambre pour l'opposer au précédent opus 20 : « On voit, en revanche, dans la *Symphonie op. 21*, en particulier dans le premier mouvement qui utilise pourtant la forme-sonate, que Webern […] [arrive] à une cohésion de style absolument remarquable : on se trouve face à une conception où caractères sériels, forme classique, rigueur de l'écriture pré-classique se trouvent combinés dans un mélange unique, jetant les fondements d'un langage totalement dégagé de références. »

Comme le fait observer Pierre Boulez, le premier mouvement est « pourtant » en forme-sonate rigoureuse. Et on sait que Webern avait à un moment projeté un troisième mouvement auquel il renonça vite. Il y a donc encore, en fait, des souvenirs classiques, et les deux parties du premier morceau de la *Symphonie op. 21* sont textuellement reprises aux doubles-barres, mais les souvenirs sont complètement transcendés dans une vision entièrement nouvelle de la plastique musicale occidentale.
Comment ce langage se dégage-t-il ainsi de toute référence passéiste ? La réponse est donnée par un simple coup d'œil à la partition. Ce qui frappe tout œil même non prévenu, c'est, d'une part, la multiplication des grands intervalles et, d'autre part, l'abondance de grands silences. […] Webern veut échapper au souvenir de tout rapport tonal […] ; or il est évident, pour toute oreille même peu exercée, que les grands intervalles disjoints évitent les tentations cadencielles de l'ancien système

tonal. Mais les grands intervalles ont aussi une autre conséquence, celle d'isoler les sons, c'est-à-dire d'accentuer leur valeur en soi. […]
Le son, isolé par la hauteur et le silence ambiant, n'a plus (comme dans les *Six pièces pour grand orchestre op. 6* par exemple) de fonction décorative ou de coloration sensuelle, et cet isolement même en fait un élément structurel relevant du domaine morphologique. Le timbre devient, par ses qualités sonores propres, un élément de structure. C'est l'idée de la musique spatiale qui est en train de naître. Et c'est Pierre Boulez qui fait observer à ce sujet que le silence permet au son ainsi isolé d'échapper aux enchaînements rythmiques traditionnels. […]
Le premier mouvement, *Ruhig schreitend* (allant avec calme), utilise […] une écriture canonique dont le pointillisme transparent trouve son équivalence et son complément dans l'extraordinaire et délicate transparence de l'orchestration, laquelle reprend l'ancien principe webernien (et schoenbergien) de la *Klangfarbenmelodie*. Mais ici […], il ne s'agit plus de la *Klangfarbenmelodie* décorative des *Six pièces op. 6*, mais d'une « mélodie de timbres » à fonction structurelle – ce que Pierre Boulez appelle une « mélodie abstraite ». […]
Le second mouvement […] consiste en un thème suivi de sept variations, donnant lieu à un splendide exercice de polyphonie sérielle où l'ancienne technique thématique est, à son tour, transcendée. Le thème est fourni par la série originale du premier mouvement et sa récurrence tout à la fois, ingéniosité que René Leibowitz souligne en disant : « Le dépouillement de cette présentation s'accentue du fait que la deuxième partie du thème est déjà la récurrence de la première, ce qui fait que le thème en entier se confond avec sa récurrence. »
Avec ses caractères stylistiques ainsi établis, affirmés, et équilibrés, la *Symphonie op. 21* est la première grande œuvre totalement accomplie du Webern de la maturité, dans cette ambiance de musique atomisée qui est la marque de bien des compositions de cette période où l'on a déjà pénétré au cœur du nouvel univers musical ouvert par le compositeur.

Claude Rostand, article extrait du livre *Anton Webern*, Éditions Seghers, Paris (source brahms.ircam.fr)

BRUNO MADERNA

Juilliard Serenade (Tempo Libero II) (1970-1971)

Pour orchestre de chambre et bande magnétique
Durée : 17 minutes
Création : 31 janvier 1971, New York, par le Juilliard Ensemble, sous la direction de Bruno Maderna
Éditions : Ricordi, Milan

Commande de la Juilliard School, écrite pour le Juilliard Ensemble, la *Juilliard Serenade (Tempo Libero II)* est une œuvre laissée délibérément ouverte par Bruno Maderna. Le compositeur écrit lui-même, à l'intention de ses interprètes : « *Juilliard Serenade* s'articule en une série de séquences et structures signalées par la succession de lettres alphabétique. Les sections (séquences et structures) sont de deux types : sous contrôle total – à exécuter rigoureusement selon ce que l'auteur a écrit –; sous contrôle relatif – à exécuter avec une certaine liberté […] La succession des sections est laissée à l'interprétation du chef d'orchestre qui pourra en outre décider de les superposer, ou non. […]
« La partition pourra être exécutée en même temps que *Tempo Libero I* [N.D.L.R. : composition électronique réalisée en 1970 au Cabinet de Phonologie de la RAI de Milan afin d'être utilisée comme « musique d'ambiance » pour la première Biennale internationale de méthodologie globale de projet de Rimini] […] Le chef d'orchestre aura ainsi à sa disposition une quantité énorme de situations phoniques et hétérophoniques qu'il pourra organiser en divertissements, contrastes, intégrations, imitations, etc. En accord avec les techniciens, il pourra faire intervenir l'enregistrement avec les intensités et aux moments souhaités. »
Concernant *Tempo Libero I*, Bruno Maderna confiera, au micro de la Radio de Sarre : « J'ai pensé que l'attitude d'un homme

durant son temps libre devait être, au moins par principe, différente de celle de sa vie normale. On peut par exemple aller se promener dans les champs, observer et humer les fleurs et les arbres, écouter les oiseaux, et remarquer quantité de petits détails qu'on ne remarquerait pas habituellement, lorsque nous sommes occupés à nos travaux ou à quelque tâche domestique. Alors j'ai pensé à ce qui se passerait si quelqu'un prenait plaisir à écouter ces bruits, ces voix dans le lointain, le vent, et jusqu'aux souvenirs de la musique écoutée le soir d'avant, pour ensuite composer avec toutes ces expériences, et en faire un collage. Partant de quelques éléments contrastés, prévus comme psychologiquement opposés, j'ai donc exploré différentes possibilités d'interpolations. Par exemple, dans des bruits de voix, je n'ai retenu que les mots qui ont un timbre singulier, ou une signification littéraire particulière. Pendant le travail sur cette bobine, j'ajoutais sans cesse de nouveaux éléments, de nouveaux contrastes, sans jamais déranger l'équilibre harmonique de l'ensemble. »

EMMANUEL NUNES

Wandlungen (1986-1992)

Cinq passacailles pour vingt-six instruments et électronique live *ad libitum*
Durée : 30 minutes
Cycle : cycle 2 *La création*
Création : 18 octobre 1986, festival de Donaueschingen, par l'Ensemble Modern sous la direction d'Ernest Bour
Éditions : Ricordi, Munich
Dédicace : À João Rafael

« Bien plus courant que *Einspielung*, *Wandlungen* signifie « transformations », « transmutations », « métamorphoses » (cette dernière acception étant plus précisément rendue par *Verwandlungen*). Dans mon cas, ces *Wandlungen* sont plurielles, tout simplement parce que le concept s'appliquait aussi aux traitements en temps réel, que je mettais en œuvre pour la première fois. Il y avait donc deux *Wandlungen* simultanées : la première était la pièce elle-même, et l'autre, ma rencontre avec le temps réel.
J'y aspirais à une grande clarté harmonique, parfois crue. Il y a donc de nombreuses superpositions de quintes et de quartes, qui lui donnent cette couleur immédiatement identifiable, comme d'une silhouette éclairée à contre-jour. Dans son développement, j'ai voulu une base rythmique d'une grande simplicité : on ne s'en rend pas toujours compte, mais on peut avoir des pages entières remplies de doubles croches qui, par la manière dont chaque double croche est

rendue (changement ponctuel de timbre, de groupe, d'espace, de registre, etc.), peuvent masquer leur régularité première et devenir très *accidentées* et d'une grande complexité rythmique à l'audition. Enfin, un dernier élément très important de la pièce : le *dispatching* spatialisé des timbres donne naissance à cette double orchestration, dont nous avons déjà parlé. La pièce elle-même est composée de cinq passacailles – la dimension « passacaille » y est assez présente, d'une manière ou d'une autre. Les passacailles 1, 2, 4 et 5 se développent sur un même matériau – sous différentes formes. Seule la troisième – un trio à cordes *monodique* – a un matériau différent, qui est aussi présent dans *Aura* pour flûte seule. »

Emmanuel Nunes

Propos recueillis par **Jérémie Szpirglas**

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Emmanuel Nunes (né en 1941)
Emmanuel Nunes étudie tout d'abord l'harmonie et le contrepoint avec Francine Benoît à l'Académie de musique de Lisbonne, la composition avec Lopes Graça, la philologie germanique et la philosophie grecque à l'université de cette même ville. Il assiste ensuite à plusieurs reprises aux cours d'été de Darmstadt où enseignent Henri Pousseur et Pierre Boulez et s'établit à Paris en 1964. Entre 1965 et 1967, il fréquente les cours d'Henri Pousseur et Karlheinz Stockhausen à Cologne, et étudie la musique électronique avec Jaap Spek et la phonétique avec Georg Heike.
À partir de 1989, Nunes travaille très régulièrement à l'Ircam et y trouve une technologie avancée en matière de spatialisation et de temps réel, paramètres importants de son écriture.
Emmanuel Nunes mène en parallèle une importante activité pédagogique : citons l'université de Pau dès 1976, l'université de Harvard, Darmstadt, l'ICONS de Novara (Italie), la Fondation Gulbenkian (il y est directeur des séminaires de composition à partir de 1981 jusqu'à 2010) et la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau (de 1986 à 1992). Enfin, il est, jusqu'en 2006, professeur de composition au Cnsmdp.
Emmanuel Nunes est docteur *honoris causa* de l'université Paris-VIII en 1996.
Sa carrière musicale a été honorée par diverses récompenses, en particulier par le prix CIM-UNESCO en 1999 et par le prix Pessoa en 2000.

Anton Webern (1883-1945)
Vienne est restée le point d'ancrage principal de Webern qui y passera la majeure partie de sa vie. Né dans ce foyer culturel exceptionnel, témoin de la déliquescence de l'Empire des Habsbourg, où vivaient Gustav Mahler et Arnold Schoenberg, Gustav Klimt, Oscar Kokoschka, Egon Schiele, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig ou encore Sigmund Freud pour ne citer que quelques personnalités parmi les plus représentatives de ce bouillonnement intellectuel, Webern participe à cette quête de renouvellement artistique au sein de « l'école de Vienne » sous l'égide de Schoenberg dont il a été, avec Alban Berg, l'un des plus remarquables élèves. Au-delà de cette relation pédagogique, Webern a voué à son maître une véritable vénération, le suivant, au sens propre comme au figuré, dans ses aventures musicales. Le contexte politique des années trente – avec le départ forcé de Schoenberg en 1933, démis de ses fonctions parce que juif, et de nombre d'autres — séparera les deux hommes. Webern ne songe pas à abandonner sa Vienne natale, ni la « grande Allemagne » en laquelle il croit farouchement, comme en témoignera son engagement en faveur du national-socialisme. Il n'en continue pas moins, dans un isolement quasi complet, à élaborer une œuvre qui, du fait de son incompatibilité avec les canons esthétiques du IIIe Reich, reste essentiellement confidentielle durant ces années jusqu'à sa mort en 1945. L'après-guerre verra une reconnaissance inversement proportionnelle de sa musique par la jeune génération de compositeurs qui, avec Boulez et Stockhausen, le désignera comme la seule source digne d'être exploitée et poursuivie.

Bruno Maderna (1920-1973)
Bruno Maderna étudie la composition avec Bustini à Rome, puis avec Gian-Francesco Malipiero à Venise ; il suit également les cours de direction d'orchestre de Guarnieri à Sienne.
En 1948, il rencontre Hermann Scherchen qui l'oriente vers la technique dodécaphonique. Dès lors, il partage ses activités entre la composition, la direction et l'enseignement (Darmstadt, Milan, Salzbourg, Tanglewood-Boston). En 1954, il participe à la création du studio de Phonologie de la RAI à Milan avec Luciano Berio.
Dans un catalogue très fourni, retenons : le *Concerto* pour flûte et orchestre (1954) ; le *Concerto* pour piano et orchestre (1959-1960), où il mêle électronique et instruments traditionnels ; l'opéra *Hyperion* (1964) ; *Quadrivium*, pour orchestre (1969) ; *Aura* et *Biogramma*, pour orchestre

(1972), *Satyricon*, opéra inachevé d'après Pétrone (1973).
De quelques années l'aîné de Pierre Boulez, Luciano Berio et Luigi Nono, qui fut son élève à Venise, il joua un rôle essentiel dans la naissance de l'avant-garde italienne après 1945. Chef d'une rare intelligence, son dévouement à d'autres compositeurs (de Monteverdi jusqu'à ses contemporains), a quelque peu nui à la diffusion de son œuvre, qui n'a sans doute pas encore l'audience qu'elle mérite. Sa disparition a donné lieu à de nombreux hommages musicaux, en particulier de Franco Donatoni (*Duo pour Bruno*), Luciano Berio (*Calmo*) et Pierre Boulez (*Rituel in memoriam Bruno Maderna*).

BIOGRAPHIES DES MUSICIENS

Diégo Tosi, violon
Diégo Tosi intègre l'Ensemble intercontemporain en octobre 2006 au poste de violoniste. Il se produit en soliste dans le monde entier dans des répertoires de toutes les époques et a enregistré avec les « Disques du Solstice » plusieurs CD (comprenant entre autres des œuvres de Ravel, Scelsi, Berio et Boulez) qui ont obtenu les meilleures récompenses. Plus récemment, il a entrepris une intégrale discographique de l'œuvre du violoniste virtuose Pablo Sarasate. Après avoir obtenu son premier prix à l'unanimité au Conservatoire de Paris (Cnsmdp) dans la classe de Jean-Jacques Kantorow, il s'est perfectionné à Bloomington (États-Unis) auprès de Miriam Fried puis a remporté le concours des Avants-Scènes en troisième cycle au Conservatoire de Paris. Au cours de sa formation, il a participé aux plus grands concours internationaux : Paganini à Gênes, Rodrigo à Madrid, Valentino Bucchi à Rome, Tchaïkowski à Moscou, dont il a été à chaque fois lauréat. Dans ses années de jeunesse, il a également suivi l'enseignement de Jean Lenert et d'Alexandre Bendersky et a remporté de nombreuses récompenses dans divers concours internationaux (parmi lesquels Wattrelos, Germans Claret et Moscou).

Remix Ensemble
Composé d'un noyau de quinze interprètes de diverses nationalités, Remix Ensemble a été créé en 2001 dans le cadre du programme musical de Porto, capitale culturelle européenne. Il est alors un acteur essentiel du programme de pré-ouverture de la Casa da Música.
Depuis ses débuts, l'ensemble, sous la direction de Stefan Asbury, se produit chaque mois avec un nouveau programme et s'est constitué un large répertoire consacré à la musique d'aujourd'hui. Outre les concerts, l'ensemble participe à des productions d'opéra, de théâtre musical, de danse, ainsi qu'à l'accompagnement de films, et aborde le jazz.
Remix Ensemble a créé plus d'une vingtaine d'œuvres de compositeurs portugais, pour la plupart commandées

par la Casa da Música, dont l'opéra *Strange Melodies* d'Antonio Chagas-Rosa et Gerrit Komrij à Rotterdam, *Tissures* pour grand ensemble d'Emmanuel Nunes à Lisbonne et l'opéra *Philomela* de James Dillon à Porto et Strasbourg.
L'ensemble organise régulièrement des sessions de travail avec les compositeurs dont il interprète les œuvres (James Dillon, Mark-Anthony Turnage, Emmanuel Nunes, Magnus Lindberg, Brice Pauset, Keiko Harada, Heiner Goebbels, Antonio Pinho Vargas et Luis Tinoco). Plusieurs chefs invités travaillent régulièrement avec Remix : Ilan Volkov, Brad Cohen, Sarah Ioannides, Pierre-André Valade, Rolf Gupta, Yoichi Sugiyama, Franck Ollu, Jurjen Hempel et Peter Rundel, qui est depuis 2005 le nouveau chef de l'ensemble.

Directeur musical
Emilio Pomàrico

Violons
Angel Gimeno
José Pereira
Nuno Soares

Altos
Trevor McTait
Irma Skendery

Violoncelles
Oliver Parr
Ana Vanessa Pires

Contrebasse
António A. Aguiar

Flûtes
Stephanie Wagner
Ana Raquel Lima

Hautbois
José Fernando Silva
Francesco Sammassimo

Clarinettes
Vítor J. Pereira
Ricardo Alves
Cândida Oliveira

Basson
Roberto Erculiani

Cors
Nuno Vaz
Tiago Matos

Trompette
Cameron Todd

Trombone
Stephen Menotti

Percussions
Mário Teixeira
Manuel Campos
João Cunha

Pianos
Jonathan Ayerst
Vitor Pinho

Harpe
Carla Bos

Electronique
Suse Ribeiro

Emilio Pomàrico, direction
Né à Buenos Aires de parents italiens, Emilio Pomàrico étudie à Milan, puis suit les master-classes de Franco Ferrara et Sergiu Celibidache.
Invité de nombreux théâtres et associations de concerts italiens, il devient vite un chef recherché des plus prestigieux orchestres et salles de concert d'Europe. Outre le grand répertoire, de Bach à Webern, Emilio Pomàrico est l'un des plus éminents promoteurs de la musique d'aujourd'hui. Il dirige de nombreux compositeurs contemporains comme Xenakis, Carter, Boulez, Nunes, Maderna, Nono, Ligeti, Kurtag, Berio, Donatoni, avec l'Ensemble Modern (Francfort), l'Ensemble Contrechamps (Genève), le Nieuw Ensemble (Amsterdam), l'Ensemble Recherche (Fribourg), le Klangforum (Vienne).
Il assure la création de *Quodlibet* (1991), *Nihil mutantur omnia interit* (1996), *Musivus* (1998) d'Emmanuel Nunes et l'intégrale des *Carceri d'Invenzione* de Brian Ferneyhough (1996). En 1997, il obtient un vif succès avec *Coro* de Luciano Berio, qu'il dirige à Genève en présence du compositeur.
Malgré son intense activité de chef d'orchestre, Emilio Pomàrico ne cesse de composer et enseigne la direction d'orchestre à la Civica Scuola di Musica de Milan.

Éric Daubresse, réalisateur en informatique musicale chargé de l'enseignement
Après des études musicales et scientifiques à Arras, Lille puis Paris (Cnsmdp), Éric Daubresse participe à la création du studio électronique Premis au sein de l'ensemble 2e2m. Il collabore également à de nombreuses créations de musiques mixtes avec L'Itinéraire. Depuis 1992, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam et s'engage dans les créations de nombreux compositeurs. Il participe à des activités pédagogiques autour des musiques contemporaines et des nouvelles technologies et compose des musiques instrumentales, électroacoustiques ou mixtes. Il enseigne depuis 2006 la musique informatique à la Haute école de musique de Genève, au sein de la classe de composition de Michael Jarrell et de Luis Naón.

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

IRCAM

INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent cinquante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, de tournées en France et à l'étranger.

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

ÉQUIPE TECHNIQUE

IRCAM

Assistant régie informatique, **Thomas David**

Ingénieur du son, **Sébastien Naves**

Régisseur son, **Martin Antiphon**

Régisseur, **David Raphaël**

Stagiaire, **Loïc Ancelin**

PROGRAMME

Textes, **Jérémie Szpirglas**

Graphisme, **Olivier Umecker**

Télérama

partenaire de votre événement
partenaire de votre émotion

Le cinéma, la télé, la radio, les livres, le théâtre, les concerts, la danse...
Retrouvez toute l'actualité culturelle chaque mercredi dans Télérama.

www.telerama.fr

LE FESTIVAL AGORA 2011 EST PRODUIT ET ORGANISÉ PAR L'IRCAM-CENTRE POMPIDOU

Ircam | Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Ircam, association loi 1901, organisme associé au Centre Pompidou, 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).

L'ÉQUIPE

DIRECTION
Frank Madlener

COORDINATION
Suzanne Berthy

CONFÉRENCES
Hugues Vinet
Carlos Agon, Moreno Andreatta, Gérard Assayag, Sylvie Benoit, Jean Bresson

PRODUCTION
Alain Jacquinot, Julien Aléonard, Timothé Bahabanian, Pascale Bondu, Sylvain Cadars, Christophe Egéa, Agnès Fin, François Gibouin, Kristell Guiguen, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Enora Le Gall, Maxime Le Saux, Frédéric Vandromme

COMMUNICATION
Claire Marquet
Murielle Ducas, Sylvia Gomes, Vincent Gourson, Deborah Lopatin, Delphine Oster, Juliette Tissot-Vidal

BILLETTERIE
Paola Palumbo,
Cyrielle Fiolet, Arnaud Issoulié, Stéphanie Leroy

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE
Cyril Béros
Anne Becker, Fleur Gire, Natacha Moënne-Loccoz

RELATIONS PRESSE
Opus 64
Valérie Samuel,
Marine Nicodeau
Eracom
Estelle Reine-Adélaïde

LES PARTENAIRES

- Centre Pompidou, Bpi (Bibliothèque publique d'information) et Département du développement culturel (Parole, Spectacles vivants)
- Centre national des arts plastiques
- Cité de la musique
- Église Saint-Eustache
- Gaîté lyrique
- Le CENTQUATRE
- Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains
- Opéra Comique
- Radio France
- Palais de la découverte, un lieu Universcience

AVEC LE SOUTIEN DE

- Afim (Association française d'informatique musicale)
- Arcadi
- Cap Digital
- Centre culturel Calouste Gulbenkian à Paris
- Festival de l'Argos
- Futur en Seine
- Institut Camões à Paris
- Région Île-de-France
- Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)
- Sfam (Société française d'analyse musicale)
- SMF (Société Mathématique de France)

PARTENAIRES MÉDIAS

- ARTE Live Web
- France Culture
- France Musique
- Télérama

Notes