

# Constellation Nunes

Lundi 17 avril, 20h

Ircam, Espace de projection

**Saori Furukawa** violon

**Caroline Cren** piano

**L'Instant Donné**

**Carlo Laurenzi, Augustin Muller, Marco Stroppa** électronique Ircam

**Luca Bagnoli** diffusion sonore Ircam

**Marco Stroppa**

*Lance dei crepuscoli*, commande de l'Ircam-Centre Pompidou

**Création 2023**

**Emmanuel Nunes**

*Einspielung I*

*Litanies du Feu et de la Mer, livre I*

Entracte

**Emmanuel Nunes**

*Nachtmusik*

Durée du concert: 1h40 environ (avec entracte)

Rencontre avec les artistes, au bord du plateau, à l'issue du concert

**Production** Ircam-Centre Pompidou

**ircam**  
Centre  
Pompidou



Constellation Nunes

Lundi 17 avril, 20h  
Ircam, Espace de projection



# Marco Stroppa

## *Lance dei crepuscoli* (Lances des crépuscules) (2022-2023)

Musique électronique pour totem électroacoustique  
et système ambisonique

Durée : 10 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou

Dédicace : à Carlo Laurenzi, grand maître sculpteur du son  
électroacoustique

Non édité

Dispositif électronique : totem électroacoustique  
et système ambisonique

Réalisation informatique musicale Ircam : Carlo Laurenzi

**Création 2023**

Le titre, *Lance dei crepuscoli*, est emprunté à un livre de Philippe Descola, l'inventeur de l'anthropologie de la nature dont j'ai récemment découvert le remarquable travail théorique. L'écologiste, radical et plutôt animiste, que je suis se sent très proche de son concept de nature, visant à « défaire la distinction entre nature et culture pour inviter les plantes, les animaux et les milieux de vie à partager la sociabilité des humains » et vice-versa. C'est une proposition socio-politique radicale, proche de l'altermondialisme, à laquelle j'adhère de façon naturelle et spontanée, tellement plus riche et stimulante que les piètres solutions que nous prodiguent les hommes de gouvernement actuels, qu'ils soient élus ou dictateurs, dont l'inaction climatique et sociale me plonge dans un profond désespoir.

D'un point de vue plus musical, cette œuvre prend racine dans une expérience personnelle : pendant toute ma période de professeur au Conservatoire de Paris, j'allais toujours écouter les cours d'ethnomusicologie de Gilles Léothaud, personnage charismatique et enthousiasmant. J'ai ainsi découvert d'autres visions du monde musical, tout aussi fortes et belles que celles que je connaissais. Depuis cette expérience, des matériaux « d'autres mondes » ont toujours discrètement parsemé presque toutes mes œuvres.

Dans *Lance dei crepuscoli*, je pousse cette technique de façon plus extrême. Tous les sons sont inspirés d'exemples ethniques masqués, qui façonnent tel ou tel aspect de ma pensée musicale. Par exemple, au tout début, après une courte « explosion sonore » tournoyant autour du public, de haut en bas, le totem attaque un solo d'environ 80 secondes : un *accelerando-crescendo* par accumulation, progressif et inexorable, qui est la métamorphose musicale du jeu d'une « toaca », un tambour roumain, qui est toujours joué, et dont le rôle était d'appeler aux offices religieux. Ici, le solo appelle le public à l'écoute de l'œuvre, car toute écoute, pour moi, est une sorte de rite. Au long de la pièce, différents matériaux ethniques affleurent de temps en temps, de façon plus ou moins évidente. Commencant par l'« explosion » déjà mentionnée, l'œuvre se termine avec une « implosion » qui ramène des sonorités douces et pacifiées.

J'aimerais ajouter que, souvent, dans certains lieux, on dénigre les œuvres électroniques pour « sons fixés » en les dénouant de toute possibilité d'interprétation lors du concert. Pourquoi, alors, dit-on, ne pas les écouter que chez soi ? Au contraire, dans cette œuvre, l'utilisation de presque une centaine de haut-parleurs rend l'écoute hors de la salle de concert impossible. Il faut impérativement venir au concert...

Je tiens à remercier particulièrement Carlo Laurenzi, mon compagnon d'aventures depuis une dizaine d'années, dont la créativité électroacoustique n'a cessé de m'étonner. Sans son travail, cette œuvre n'aurait jamais pu voir le jour telle qu'elle est ce soir. Merci aussi à Jean-Louis Giavitto et Robert Piéchaud pour leur aide à l'utilisation d'Antescofo et Modalys.

Enfin, un grand merci plein de gratitude à Aline Morel et à l'équipe de production, qui ont pris à bras-le-corps le défi de monter un totem si imposant et ont tout fait pour que je puisse travailler au mieux avec ce dispositif insolite.

Marco Stroppa

## Entretien avec Marco Stroppa

### Le compositeur artisan

**Intitulé « Constellation Nunes », ce concert est un hommage au compositeur Emmanuel Nunes que, je crois, vous avez côtoyé. Dans quelles circonstances vous êtes-vous rencontrés ?**

Je connaissais sa musique bien avant de le rencontrer personnellement. Nous avons tous deux enseigné la composition au Conservatoire de Paris à partir de la fin des années 1990 jusqu'à notre départ, en même temps : lui, à la retraite, moi, pour prendre la succession de Helmut Lachenmann à Stuttgart. Nous nous rencontrions donc régulièrement lors des réunions du département. J'ai toujours apprécié son subtil sens de l'humour !

**Quel regard portez-vous sur sa musique ? Aviez-vous des préoccupations compositionnelles communes ?**

En affichant un intérêt pour la combinatoire paramétrique typique de l'époque, sa musique s'inscrit dans la continuité de l'école de Darmstadt, avec une dimension mystique que l'on ne retrouve, en partie, que chez Stockhausen. À cela s'ajoute sa réflexion sur les « paires rythmiques », qu'il a utilisées aussi pour élaborer ses processus de spatialisation.

Ma musique n'a rien à voir avec la combinatoire paramétrique ; elle s'intéresse plutôt à des questions morphologiques, que j'ai essayées de formaliser dans les années 1980 dans un essai dédié aux « Organismes d'information musicale ». Mes modèles scientifiques remontent aux théories cognitives d'Eleanor Rosch et d'E. E. Smith, avec lequel j'ai étudié lorsque j'étais au MIT de Boston, et, plus récemment, aux travaux du neurologue Antonio Damasio.

**Vous mentionniez à l'instant les processus de spatialisation d'Emmanuel Nunes : l'espace est pour vous comme pour lui un aspect important du travail compositionnel, mais vous l'explorez chacun dans des directions très différentes.**

En effet, nos approches de l'espace n'ont, je crois, rien en commun. Emmanuel a surtout investigué la spatialisation en temps réel d'instruments jouant sur scène.

L'espace – une dimension à laquelle j'ai beaucoup réfléchi et que j'ai formalisée dès *Traiettoria* (1982-1984) – est au contraire pour moi une composante à part entière et autonome de ma pensée musicale. Elle s'applique, donc, moins aux instruments sur scène, qu'à d'autres matériaux sonores, notamment électroniques.

Après avoir expérimenté la diffusion immersive (l'Acousmonium dans *Traiettoria* et 6-8 haut-parleurs dans *Spirali* en 1988), j'ai étudié le potentiel de « l'électronique de chambre » en concevant un espace frontal continu et matérialisé par un certain nombre de haut-parleurs qui sont comme des fenêtres ouvertes sur notre monde. J'ai ensuite exploré les caractéristiques du rayonnement des sources, à savoir, comment un instrument ou un groupe de haut-parleurs placés les uns à côté des autres et orientés dans des directions différentes projettent le son dans l'espace autour d'eux.

J'ai appelé cette configuration « totem électroacoustique ». Celui présent ce soir est la sixième génération et la plus étendue (9 haut-parleurs, de +90° à cour, à -90° à jardin, sur 5 mètres de haut). Le résultat produit des sons qui s'enroulent autour de cette colonne et se reflètent sur les parois autour.

Pour contrôler un totem de façon flexible et efficace, Carlo Laurenzi et moi avons écrit une librairie dans le langage Antescofo qui implémente ma pensée spatiale.

## | Constellation Nunes

Différents types de motifs ont été composés, comme une véritable « orchestration spatiale ». Ces phénomènes acoustiques ne sont guère réalisables avec les autres dispositifs de spatialisation dont on dispose aujourd'hui. Le totem a une présence visuelle et acoustique véritablement unique.

### **Justement, *Lance dei crepuscoli* est une pièce électroacoustique. Votre première depuis 1992...**

C'est l'effet du hasard. Depuis *in cielo in terra in mare*, mon second opéra radiophonique, j'ai surtout travaillé sur des œuvres purement instrumentales ou mixtes, même si j'ai transposé certaines pratiques spatiales explorées pendant mes activités électroniques au concept de « musique de chambre spatialisée ».

### **Avec *Lance dei crepuscoli*, vous expérimentez pour la première fois la diffusion ambisonique dans l'Espace de projection : quelle en a été votre approche ?**

Le totem est ici une sorte de soliste monumental, et l'ambisonique l'environnement acoustique qui l'entoure. Alternativement parfois, en dialogue le plus souvent, j'ai conçu une dramaturgie spatiale qui ne peut être exprimée qu'avec ce dispositif. De ce point de vue, cette œuvre considère l'Espace de projection comme un merveilleux et gigantesque instrument de musique.

### **Outre la spatialisation, quels outils avez-vous utilisés dans le cadre de cette composition ? Y en a-t-il de nouveaux ou des évolutions d'outils plus anciens ? De manière générale, avec toute l'expérience et le recul que vous avez, comment vous les appropriez-vous aujourd'hui pour les intégrer à votre boîte à outils compositionnelle ?**

J'ai développé encore plus en profondeur mon exploration du potentiel expressif, émotionnel et structurel des processus de la synthèse du son, qui est ce qui m'intéresse le plus dans la musique électronique. À de rarissimes exceptions près, tous les sons ont été

générés par Modalys, Audioguide (avec des corpus de sons synthétiques) et par mes librairies de contrôle de la synthèse (OMChroma et OMChant).

En particulier, l'utilisation des modèles physiques (Modalys) est singulière : Carlo et moi avons cherché des états instables de ces modèles, en en modifiant certains paramètres (par exemple, la densité de l'air, l'ouverture des lèvres, et ainsi de suite) pour saisir ces sonorités magiques et éphémères qui affleurent de temps en temps. Je voudrais continuer cette recherche en utilisant des modèles plus élaborés, que nous n'avons pas eu cette fois le temps de faire sonner de manière satisfaisante.

J'aimerais aussi mener beaucoup plus loin l'exploration du traitement symbolique des données provenant d'analyses spectrales. Étant donné leur quantité énorme et leur constante évolution dans le temps, il n'existe pas encore de système véritablement puissant, ouvert et, surtout, programmable et flexible, qui permette de les travailler convenablement. Ce sera pour un prochain projet...

### **Y a-t-il d'autres outils informatiques que vous aimeriez voir développés à l'avenir ? À quoi ressemblera selon vous l'informatique musicale à la fin de la décennie ?**

En quelques années, l'IA a envahi toute notre vie, avec des résultats surprenants. Il est clair que, demain, tout ce qui est mécanique, copie de style – disons : la « musique au kilomètre » – sera remplacé par ces systèmes, autrement plus performants et efficaces.

Mais je suis et demeure un artisan, pas un industriel de la musique. Les soins artisanaux mis dans la composition ne pourront jamais être massifiés. J'éprouve une certaine jouissance à travailler ainsi mes matériaux. Nous avons encore beaucoup de terrains à explorer, heureusement ! Il y aura certainement de plus en plus de compositeurs « industriels », mais je n'ai jamais cru à la loi de la quantité en matière d'esthétique.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

# Emmanuel Nunes

## *Einspielung I* (1979-2011) pour violon et électronique

Durée : 18 minutes

Cycle : Cycle 2 La création

Commande : Fondation Calouste Gulbenkian

Dédicace : Para Martha

Création de la version sans électronique : le 7 juin 1979,

Troisièmes rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, Lisbonne, par János Négyesy

Éditions : Jobert

Création de la version avec électronique : le 16 juin 2011

au Centre Pompidou par Diego Tosi

José Miguel Fernández, réalisation informatique musicale Ircam

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

toujours pensé, en effet, qu'il fallait arriver, dans une œuvre pour instrument seul, à une certaine thématization du matériau, et ne pas se limiter à une simple succession de notes, si sophistiquée soit-elle. Dans mon idée, le solo devait présenter de nombreux recouvrements motiviques pour une cohérence musicale qui dépasserait la simple chronologie du déroulement. Si vous comparez les déroulements globaux des trois *Einspielungen*, on constate qu'ils sont très différents les uns des autres. J'avais, au départ, l'intention d'écrire neuf *Einspielungen*, avec trois types de pièces de facture très différente, se déclinant pour chacun des trois instruments considérés : violon, alto et violoncelle. Il devait donc y avoir une deuxième pièce pour violon, à la manière de *Einspielung II*, et une troisième, à la manière de *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

# Emmanuel Nunes

## *Litanies du Feu et de la Mer, livre I* pour piano (1969-1971)

Effectif : piano

Durée de l'œuvre intégrale : 44 minutes

Durée de l'extrait joué : 23 minutes

Éditeur : Jobert, Paris, n° M2308.08569

Création : le 20 mai 1976 à Paris (France), par Harald Bojé

Les *Litanies du Feu et de la Mer* devaient former un triptyque pour piano, dont seules deux pièces ont été composées – la première en 1969, la seconde en 1971.

Les deux Litanies ont en commun « un univers harmonique très exclusif » fondé sur cinq notes : *si* bémol, *ré*, *mi*, *sol*, *la*, dont les transpositions sont structurées de manière à exclure totalement le *do* et le *fa*, créant ainsi un « espace de l'absence » très caractéristique.

Et cet univers est devenu indissociable, pour le compositeur, de la « réalité non moins exclusive » du piano – « comme si le monde harmonique ne pouvait devenir audible que par le piano, et que celui-ci refusait de révéler pleinement sa corporéité sonore en dehors d'un tel monde ».

[...]

Les deux éléments antinomiques du titre – le Feu et la Mer – ont ceci de commun qu'ils incarnent les mystères de la permanence et du changement, de l'Un et du Multiple. Et ce sont aussi deux figures immémoriales du Temps : le temps qui nous entoure et le temps qui nous consume.

Peter Szendy  
Programme du Festival d'automne à Paris,  
cycle Emmanuel Nunes



# Emmanuel Nunes

## *Nachtmusik I* pour cinq instruments et électronique ad libitum (1977-1978, rev. 1995)

Effectif : cor anglais, clarinette basse en *si* bémol, trombone, alto, violoncelle

Durée : 33 minutes

Cycle : cycle 2 La création

Commande : ministère de la Culture français

Éditeur : Jobert, Paris, n° M2308.10234

Réalisation informatique musicale : Laurent Pottier (première version), Éric Daubresse (version révisée) / Ircam

Dispositif électronique : temps réel (deuxième version : ad libitum ; première version : modulation en anneau)

Création de la première version : le 28 avril 1978 à Bonn (Allemagne), par l'Ensemble l'Itinéraire, sous la direction de Peter Eötvös

Création de version révisée : le 29 juin 1995 à l'Ircam (Paris), dans le cadre de l'Académie d'été, par l'Ensemble Contrechamps, sous la direction de Mark Foster

L'effectif inédit de *Nachtmusik I* réunit trois familles instrumentales disposées en arc de cercle : l'alto et le violoncelle font face au cor anglais et au trombone ; la clarinette basse est placée au centre. Il s'en dégage une sonorité très particulière, orientée vers le médium et le grave, même si l'alto joue souvent dans des positions aiguës assez inconfortables.

D'un point de vue structurel, chaque section de *Nachtmusik I* est fondée sur un intervalle dominant, qui joue le rôle d'une teneur : il apparaît dans une tessiture fixe et dans une durée homogène (seul son timbre varie). Autour de cet intervalle se déploient des configurations harmoniques fortement articulées du point de vue du rythme et du timbre, ainsi que du point de vue des registres. Ces articulations créent un mouvement à

l'intérieur d'une structure qui évolue relativement lentement. Rythmes, timbres et registres acquièrent ainsi une fonction quasi thématique, bien qu'ils ne débouchent pas sur des figures en tant que telles. Nunes s'est par ailleurs restreint à huit hauteurs différentes, éliminant les quatre sons principaux de ses œuvres précédentes : geste inaugural pour un nouveau cycle d'œuvres intitulé *La Création*.

L'écoute, dans *Nachtmusik I*, est moins guidée par un dessin mélodique ou formel que focalisée sur l'activité très intense et très différenciée qui se joue à l'intérieur même du phénomène sonore ; les éléments mélodiques sont une résultante des processus mis en œuvre, et non leur point de départ. On peut voir là une influence du Stockhausen de *Stimmung* : mais alors que Stockhausen utilisait une structure harmonique unique et fixe, Nunes propose un parcours harmonique complexe et varié. La forme n'est pas réduite à des moments isolés, mais elle est composée dans un esprit beaucoup plus architectonique.

La progression s'effectue par paliers, dans une continuité à grande échelle. L'importance accordée aux articulations internes du phénomène sonore impose par ailleurs des enchaînements non univoques, où les transitions constituent des moments critiques : elles ont souvent un caractère heurté, comme si l'on changeait brusquement de point de vue. Certains moments sont étirés, d'autres bousculés ; les *tempi* changent constamment : on va souvent des uns aux autres au gré d'accélération ou de décélération extrêmement rapides. Le passage d'un moment à l'autre résout les tensions accumulées. On ne peut guère parler ici de fluidité, mais plutôt d'un enchâs-

sement de plans différents, comme si la musique se frayait un passage à travers la résistance du matériau. De même, on peut éprouver le sentiment d'être introduit à l'intérieur d'un labyrinthe, où des « images » similaires appartiennent à des « voies » différentes. *Nachtmusik I* vit de la tension entre micro et macrostructure, et exige une écoute capable de passer instantanément de l'intérieur du phénomène sonore, avec ses différenciations multiples et raffinées, à une position plus distanciée, qui permette de suivre la logique du discours musical ; en d'autres termes, l'auditeur est appelé à percevoir simultanément deux couches de temps musical antinomiques, l'une fondée sur un présent élargi, qu'on pourrait dire harmonique, l'autre fondée sur une progression dans un temps plurilinéaire. De même qu'il n'y a pas fusion entre les cinq instruments, mais un incessant travail de différenciation, une tension entre les timbres et les registres, de même les moments ne sont-ils pas subsumés sous le concept d'une forme globale, organisés selon un ordre immédiatement lisible. L'œuvre a beau être fondée sur de nombreuses répétitions locales, avec des gestes insistants qui lui confèrent une dimension quasi rituelle, les différents moments ne reviennent jamais, et ne laissent guère présager dans quelle direction la musique veut nous conduire. *Nachtmusik I* invente son chemin sans l'aide d'un schéma préconçu. Aux deux extrémités de l'œuvre, pourtant, se situent des parties aux fonctions bien définies. Les premières mesures ont un caractère évident d'introduction : un accord de sept sons, travaillé de l'intérieur, finit par se « résoudre » sur la note manquante, un *do* joué à l'unisson par les cinq instruments. Tout le matériau des hauteurs est ainsi exposé. La dernière partie, en forme d'épilogue, commence par un solo de cor anglais qui évoque celui du *Tristan* de Wagner, et toute l'œuvre semble a posteriori tendue vers ce moment que l'on ressent comme passage au-delà d'une limite.

La fin est amenée par un enchaînement de cadences quasi tonales. Cette perspective historicisante dans laquelle la pièce s'achève est déjà présente dans le reste de l'œuvre : à travers l'usage des intervalles consonnants (tierces ou sixtes majeures/mineures, quintes ou quarts justes), qui produisent des effets à la fois archaïques et nostalgiques, ou à travers le jeu de certaines articulations rythmiques (certains passages, avec leurs accents décalés, rappellent les *hocquetus* du Moyen Âge ou les polyphonies de l'Afrique centrale ; d'autres sonnent comme un clin d'œil au *Sacre du printemps* de Stravinski). Toute l'œuvre est adossée à un romantisme repensé, qu'induit son titre, et où les figures de Schubert et de Mahler, que Nunes avait explicitement citées dans sa pièce précédente, *Ruf*, jouent un rôle central. L'œuvre est ainsi tout autant un chemin de découverte qu'un chemin de mémoire. Elle s'inscrit dans un temps musical introspectif, fait de condensations, de juxtapositions et de fluctuations, autant que de sensations qui ne peuvent être réduites à des formes rationnelles. Du coup, la dimension spatiale, présente dans la structuration interne de l'écriture, prend une importance considérable. Les différents moments de l'œuvre sont presque systématiquement portés à une forme d'exacerbation, et ils sont autant de tentatives pour une percée décisive. C'est pourquoi ils ne sont pas reliés de façon traditionnelle, mais ressemblent à des saillies, à des élans toujours recommencés. Lorsque le cor anglais, vers la fin, émerge du halo harmonique, nous avons le sentiment que se lève une aube nouvelle, longuement désirée. Certains silences, certaines sonorités en étaient la promesse ; la cadence éclatante qui ponctue la pièce en est le salut. Toute l'œuvre est baignée de cette lumière intérieure qui reflète les images originelles vécues et les images qui ont été rêvées, provenant de l'illumination soudaine aussi bien que d'une pensée visionnaire.

Philippe Albèra

Programme du concert du 4 juin 2004, Cité de la musique

# Biographies

## **Emmanuel Nunes** (1941-2012) composition

Emmanuel Nunes étudie l'harmonie et le contrepoint avec Francine Benoît et la composition avec Lopes Graça à l'Académie de musique de Lisbonne, ainsi que la philologie germanique et la philosophie grecque à l'université de cette même ville. Il assiste 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, étudie la musique électronique avec Jaap Spek et la phonétique avec Georg Heike.

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

[brahms.ircam.fr/Emmanuel-Nunes](http://brahms.ircam.fr/Emmanuel-Nunes)

## **Marco Stroppa** (né en 1959) composition

Marco Stroppa étudie aux conservatoires de Vérone, Milan et Venise. De 1984 à 1986, il fait des études d'informatique musicale, de psychologie cognitive et d'intelligence artificielle au MIT. À partir de 1982, à l'invitation de Pierre Boulez, il travaille à l'Ircam comme compositeur et chercheur. Il y dirige le département de recherche musicale entre 1987 et 1990, avant de se consacrer à la composition, la recherche et l'enseignement. Les contacts ininterrompus avec cette institution depuis ont été déterminants dans sa démarche de compositeur. Souvent groupée autour de cycles thématiques, son œuvre s'inspire de la lecture de textes poétiques et mythiques et du contact personnel avec des interprètes comme P.-L. Aimard, C. Daroux, F. Hölscher, T. Miroglio, J.-G. Queyras, B. Sluchin.

[brahms.ircam.fr/Marco-Stroppa](http://brahms.ircam.fr/Marco-Stroppa)

## **Caroline Cren** piano

Caroline Cren étudie le piano à l'École normale supérieure de musique de Paris avec Victoria Melki puis avec Georges Pludermacher et Claire Désert au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Elle en sort diplômée en 2001. Elle a également suivi les cours d'histoire de la musique, d'ethnomusicologie (Gilles Leothaud) et de musique de chambre en s'investissant au sein de l'ensemble Trimaran (clarinette, violoncelle, piano). De 2002 à 2003, elle suit le cycle de perfectionnement dans la classe de Géry Moutier au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon. En tant que chambriste, elle donne de nombreux concerts. Passionnée de musique contemporaine, elle fait partie de l'Ensemble Cairn. Parallèlement à son activité de pianiste, elle enseigne son instrument au conservatoire du V<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Elle est membre de L'Instant Donné depuis 2002.

## **Saori Furukawa** violon

Après avoir étudié au lycée musical Toho-Gakuen à Tokyo, elle poursuit ses études au Conservatoire de Paris où elle suit les cours de violon avec Régis Pasquier, de musique de chambre avec Frédéric Stochl et de violon baroque avec François Fernandez, et obtient le diplôme avec un premier prix à l'unanimité. Saori Furukawa est régulièrement invitée en tant que soliste et chambriste dans de grands festivals. Passionnée de musique contemporaine, elle conçoit et crée de nombreux programmes originaux en tant que membre fondatrice de l'ensemble L'Instant Donné. Elle se consacre par ailleurs à l'interprétation historique et se produit pour des concerts baroques et classiques et, comme premier violon solo, avec Le Cercle de l'Harmonie.

### **L'Instant Donné**

L'Instant Donné aime interpréter la musique contemporaine sans chef d'orchestre dans des formations allant jusqu'à dix musiciens. Constitué en 2002 et installé au Théâtre L'Échangeur à Bagnolet, l'ensemble rassemble onze personnes. Le fonctionnement est collégial, les choix artistiques ou économiques et l'organisation des concerts sont discutés en commun. Les collaborations avec les compositeurs se développent à long terme. Depuis 2007, L'Instant Donné est l'invité régulier du Festival d'Automne à Paris et propose une trentaine de concerts par an en France et à l'étranger. Chaque dernier dimanche du mois, L'Instant Donné présente à La Marbrerie à Montreuil des concerts gratuits ouverts à un large public.

[instantdonne.net](http://instantdonne.net)

### **Musicien-ne-s de l'Instant Donné participant au concert**

**Olivier Rousset** cor anglais

**Mathieu Steffanus** clarinette

**Stephen Menotti** trombone

**Saori Furukawa** violon

**Elsa Balas** alto

**Nicolas Carpentier** violoncelle

**Caroline Cren** piano

### **Carlo Laurenzi** électronique Ircam

Après des études de guitare, de composition et musique improvisée, Carlo Laurenzi se consacre à la musique électronique en tant que compositeur et interprète.

Depuis 2005, il a participé à plusieurs projets de recherche, concerts, installations musicales et créations partout en Europe. Ses pièces électroacoustiques ont été jouées dans plusieurs festivals de musique contemporaine.

Réalisateur en informatique musicale permanent à l'Ircam depuis 2011, il a collaboré avec Pierre Boulez, assuré la régie informatique et l'interprétation de ses pièces avec électronique, et il est collaborateur régulier de plusieurs compositeurs pour leurs projets de création de musique mixte (C. Czernowin, M. Stroppa, M. Levinas, P. Leroux, P. Hurel, F. Filidei, M. Andre).

### **Augustin Muller** électronique Ircam

Augustin Muller est réalisateur en informatique musicale spécialisé dans l'informatique et la diffusion sonore. Il est issu d'une génération directement confrontée à la question de l'interprétation du répertoire mixte. Il travaille à l'Ircam depuis 2010 pour des projets de concerts, de recherche et de créations avec de nombreux compositeurs (Levinas, Platz, Carreño, Fourès, Eldar), musiciens et performeurs, et s'implique dans plusieurs projets au niveau de la diffusion sonore et de l'électronique live, notamment au sein de l'orchestre Le Balcon.

# 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 par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un rendez-vous annuel, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.

En 2020, l'Ircam crée Ircam Amplify, sa société de commercialisation des innovations audio. Véritable pont entre l'état de l'art de la recherche audio et le monde industriel au niveau mondial, Ircam Amplify participe à la révolution du son au 21<sup>e</sup> siècle.

[ircam.fr](http://ircam.fr)

Équipe technique Ircam

**Samuel Magnan** assistant son

**Marius Fort** stagiaire son

**Nicolas Poulet, Thomas Gaudevin** régisseurs généraux

**Frédéric Gayaudon** régisseur lumière

**Hugo Delbart, Léo Lemarchand, Tim Viallefond** assistants régisseurs

Captation

**Sylvain Carton** captation sonore

**Éric de Gélis, Bastien Sabarros** captation vidéo

Programme

**Jérémie Szpirglas** textes et traductions

**Olivier Umecker** graphisme

# Télérama'

AIMER, CRITIQUER, CHOISIR



**CINÉMA, MUSIQUE, EXPO...  
DÉCOUVREZ LA SÉLECTION  
DE NOS JOURNALISTES.**

DANS LE MAGAZINE, SUR TÉLÉRAMA.FR ET L'APPLI



ET SUR NOS RÉSEAUX SOCIAUX

@TELERAMA

# Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.

# Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.