

L'Ircam et le Centre Pompidou présentent

En lien avec la nouvelle séquence d'expositions-dossiers, intitulée
« L'Œil écoute », dans les collections modernes du Centre Pompidou,
au Musée national d'art moderne.

L'ŒIL ÉCOUTE

Samedi 13 janvier, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Matthias Arter hautbois et lupophone

Cédric Carlier contrebasse

Lemanic Modern Ensemble

William Blank direction

Alexis Baskind réalisation informatique musicale Ircam

Stefano Gervasoni

Capriccio ostico

Création

Hanspeter Kyburz

L'Autre

Création de la nouvelle version

ENTRACTE

Beat Furrer

Kaleidoscopic Memories

George Benjamin

At First Light

Durée du concert: 1 h 50 environ (entracte compris)

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, Festival Archipel (Genève).

Avec le soutien de l'Ambassade de Suisse en France et de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture.

Centre Pompidou

Ircam - Centre Pompidou

- Centre Pom

STEFANO GERVASONI

Capriccio ostico

(2017)

Pour ensemble (flûte [aussi flûte alto], hautbois [aussi cor anglais], clarinette [aussi clarinette basse], basson [aussi contrebasson], cor, trompette, trombone, 2 percussions, piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse).

Durée: 17 minutes.

Commande: Lemanic Modern Ensemble avec le Festival Archipel (Genève).

Éditeur: Suvini Zerboni.

Création

Le terme italien *ostico* pourrait se traduire par « ardu », « problématique », « subtil », « laborieux », « grave », « éprouvant », « exigeant ». Et c'est exactement ce que je travaille dans ce *Capriccio*: la non-fluidité, la résistance. Cela passe tour à tour ou tout à la fois par le choix du matériau musical structurant ou de la matière sonore explorée, des gestes instrumentaux adoptés ou des modes de jeux employés... toujours les musiciens butent sur un obstacle qui les empêche de s'installer dans un quelconque confort interprétatif: ici, rien ne « coule » naturellement, rien ne « tombe sous les doigts ».

Cette volonté « d'inconfort interprétatif » s'inscrit dans une démarche plus vaste de considérer tout ce qui résiste et/ou canalise la pensée musicale du compositeur comme une source de tension signifiante. Il ne s'agit donc pas de créer des

situations à la limite de l'impossibilité (de jeux, ou de discrimination perceptive) mais de monter le niveau d'exigence et d'attention afin de créer une situation d'écoute générale, de la part aussi bien du public que des interprètes, susceptible de faire surgir une dimension expressive particulière. Le maître mot ici est le « plaisir de l'effort », par opposition au « plaisir du confort » qui devient, en art, signification neutre, ou stérilisation de l'expression. Mais cet inconfort doit valoir comme une incitation au voyage, quand bien même périlleux.

Les doigts des musiciens glissent alors sur des notes sournoises, issues d'une écriture musicale qu'on dirait perfide. Les textures sonores s'étalent de manière inouïe et les oreilles s'aiguissent en les mettant en œuvre, en cherchant le juste équilibre entre elles dans leur révélation aux auditeurs. Car les auditeurs aussi seront pris dans cet effort collectif qui rend l'expérience de l'écoute revigorante, aventureuse, rêveuse, dense de secrets à découvrir lors des écoutes qui vont suivre et que cette révélation doit toujours relancer. L'insignifiant devient signifiant, et, peu à peu, important, crucial, indispensable...

Stefano Gervasoni

17.1.17

HANSPETER KYBURZ

L'Autre (2017)

Pour hautbois (et lupophone) et ensemble (flûte, hautbois, 2 clarinettes, clarinette basse, cor, trompette, trombone, piano, harpe, 2 percussions, 2 violons, 2 altos, violoncelle, contrebasse).

Durée: 29 minutes.

Commande: Lemanic Modern Ensemble.

Éditeur: Breitkopf & Härtel.

Création de la première version: le 1^{er} avril 2017, à l'Alhambra de Genève (Suisse), dans le cadre du festival Archipel, par Matthias Arter (hautbois et lupophone) et le Lemanic Modern Ensemble, sous la direction de William Blank.

Création de la nouvelle version.

La période de gestation de *L'Autre* a été particulièrement longue. L'idée naît dès 1995, mais Hanspeter Kyburz ne s'en sent pas alors les moyens compositionnels. Il bute notamment sur la nature du hautbois: «monophonique, avec des modes de jeu étendus assez restreints, les possibilités d'articulation syntaxique de l'instrument m'ont semblé limitées en termes d'écriture concertante. Ce qui m'a manqué de prime abord, c'est surtout une structure harmonique pour fonder et développer cette voix soliste dans le contexte de l'ensemble.»

Ce n'est finalement qu'en 2016 que Hanspeter Kyburz se force à considérer l'instrument de l'intérieur pour y découvrir le potentiel concertant dans lequel il puisera pour *L'Autre*. En l'occurrence, il s'intéresse principalement à l'articulation entre, d'une part, l'intégration syntaxique

du solo dans le contexte de la forme et, d'autre part, le renforcement de la distinction timbrale de la voix soliste. Plus l'écriture du solo s'intègre à celle de l'ensemble, plus son timbre doit s'en détacher - et vice versa.

Partant de là, il compose un concerto en forme de réflexion sur le modèle classique. C'est ainsi que *L'Autre* reprend la structure canonique en trois mouvements: rapide, lent, rapide.

«Le premier mouvement est celui qui s'inscrit le plus confortablement dans l'héritage historique: chaque geste musical, chaque phrasé apparaissent comme évidents tant au soliste qu'à l'auditeur. Fidèle à son identité sonore historique, le hautbois y est très bien intégré à l'ensemble et fait montre d'un caractère lyrique bien défini. À cet environnement musical familier succède dans le deuxième mouvement un climat d'inconnu, puisque le soliste pose son hautbois pour prendre un lupophone.»

Le lupophone est un instrument nouveau: développé par Benedikt Eppelsheim et Guntram Wolf (qui lui donne son nom, en rapport avec le loup), il vient combler une lacune en termes de tessiture dans la famille des hautbois (dans le registre du hautbois basse). De par sa nouveauté, le lupophone n'a pas de répertoire, pas d'histoire idiomatique. Au contraire du hautbois ou du cor anglais, dont une note suffit à ouvrir tout un imaginaire lié aux œuvres qui leur ont été consacrées, le lupophone n'a pas encore de caractère identifiable pour le public: tout est à

inventer. Cette étrangeté constitue tout à la fois pour Hanspeter Kyburz un défi et une réponse compositionnels - en même temps qu'elle donne son titre à l'œuvre: *L'Autre*. « Dans cette tension constante entre le familier et le mystérieux, la structure cyclique du deuxième mouvement redonne une orientation au champ sonore qui était d'abord indéfini, explique le compositeur. » Le final prend le contre-pied du mouvement inaugural: reprenant son hautbois, le soliste y est très exposé et isolé, confronté à des modes de jeu redoutables à articuler. Du point de vue formel également, le discours est bien plus fragmentaire dans le troisième mouvement que dans le premier, alternant de manière abrupte passages solistes et *tutti* violents. Poursuivant sa réflexion quant au modèle concertant dont il a hérité, Hanspeter Kyburz y fait aussi quelques citations (dont une du troisième et dernier *Concerto pour hautbois et orchestre* de Maderna), comme autant d'objets trouvés que le soliste affronte. « Le degré d'incertitude du soliste est un élément dramaturgique essentiel de ce final, conclut Kyburz. »

Jérémy Szpirglas

BEAT FURRER

Kaleidoscopic Memories

(2015-2016)

Pour contrebasse et électronique.

Durée: 15 minutes.

Commande: Françoise et Jean-Philippe Billarant.

Éditeur: Bärenreiter.

Réalisation informatique musicale Ircam/Alexis Baskind.

Création: le 8 juin 2016, dans la Grande salle du

Centre Pompidou (Paris), dans le cadre du festival

ManiFeste-2016, par Uli Fussenegger (contrebasse).

Dans *Kaleidoscopic Memories* pour contrebasse et électronique, Beat Furrer explore en compagnie de son complice de longue date Uli Fussenegger la possibilité de changements rapides de perspective pour interpoler différentes sonorités les unes dans les autres. Au son déjà richement coloré de l'instrument soliste se joint celui d'un partenaire électronique préenregistré, afin, selon Furrer, de pénétrer d'autres espaces sonores.

Une grande partie du travail de l'électronique a consisté en l'exploration des réactions du son de la contrebasse à l'espace acoustique qui l'entoure. Dans sa pièce de théâtre musical *FAMA* (2004-2005) déjà, Beat Furrer s'intéressait aux phénomènes de propagation du son dans l'espace: sans avoir recours à l'électronique, il amplifiait certaines caractéristiques du timbre des instruments au moyen de panneaux de bois et autres surfaces de réflexion du son disposés autour des musiciens. Ici, le compositeur se sert de l'ordinateur pour briser le son du soliste en petits fragments timbriques. Ces fragments sont alors remontés selon un autre schéma puis, par le biais d'accélération, décélération et retournements, assemblés en une série d'événements sonores structurés, jusqu'à reparcourir le processus en sens inverse - tout comme les changements moirés de perspective d'un kaléidoscope.

Jérémie Szpirglas

GEORGE BENJAMIN

At First Light

(1982)

Pour orchestre de chambre de quatorze instrumentistes (flûte [aussi flûte piccolo, flûte alto], hautbois, clarinette [aussi clarinette basse], basson [aussi contrebasson], cor, trompette [aussi trompette piccolo], trombone, percussion, piano [aussi célesta], 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse).

Durée: 20 minutes.

Commande: London Sinfonietta et Arts Council de Grande-Bretagne.

Éditeur: Faber Music.

Création: le 23 novembre 1982, Saint John's Smith Square (Londres), par le London Sinfonietta, sous la direction de Simon Rattle.

Il y a, à la Tate Gallery, un Turner de la dernière époque, une peinture à l'huile intitulée: *Norham Castle, Sunrise*. La silhouette du château du XII^e siècle se dessine contre un soleil énorme, doré. Ce qui m'a immédiatement saisi dans cette merveilleuse image, c'était la manière dont les choses - les champs et les vaches, et le château même - semblaient avoir littéralement fondu sous l'intense lumière du soleil. Comme si la peinture n'était pas encore sèche.

D'une manière abstraite, cette constatation a eu son importance dans la façon dont j'ai composé ma pièce. On peut donner à un « objet solide » la forme ponctuée, clairement définie d'une phrase musicale: il peut être « fondu » dans une continuité trouble de sons. Mais il peut également y avoir toutes sortes de transformations et d'interactions entre ces deux manières d'écrire.

Toujours est-il que cette pièce est une contemplation de l'aube, une célébration des couleurs et des bruits du petit jour.

Cette œuvre est, de tout ce que j'ai composé jusqu'à présent, celle qui explore le plus en profondeur la qualité du son en soi. Elle m'a été commandée pour l'ensemble de 14 musiciens du London Sinfonietta. D'emblée, j'ai voulu éviter le « petit » son qui caractérise tant d'œuvres modernes écrites pour ce type d'ensemble. J'ai au contraire voulu donner l'illusion d'un tissu orchestral substantiel, ce qui m'a amené à choisir des types d'accords, des registres, des densités et (très important) la direction et la vitesse du mouvement harmonique. Celui-ci est presque toujours lent. Les sonorités verticales, associées à de longues tenues internes, ont le temps de se déployer, ce qui crée l'impression d'une masse considérable. D'autre part, les basses ne sont presque jamais utilisées mélodiquement. J'ai tenté de combiner deux conceptions du timbre: celle que j'appellerais « illuminative », propre à Debussy par exemple, et celle que je qualifierais de « fonctionnelle », que l'on trouve chez Messiaen par exemple (chaque mode, chaque tâla, chaque oiseau est strictement défini par son instrumentation).

At First Light est divisé en trois mouvements, mais d'une manière non classique. Dans l'ouverture, des fanfares se superposent, dégingolent en nébuleuses indéfinies. Après une pause, vient un deuxième mouvement développé, lui-même

divisé en plusieurs sections contrastées, avec de nombreux changements abrupts d'atmosphère et de dynamique. Le mouvement conclusif survient sans rupture et progresse de façon continue, illuminant des harmonies toujours plus résonantes. L'ouverture du troisième mouvement constitue le moment crucial de l'œuvre, un moment de sérénité où le son, plutôt que d'être projeté dans une narration dynamique, est contemplé. La dialectique entre une approche statique et une approche dynamique du son est essentielle dans la composition ; elle pourrait s'illustrer par l'opposition entre deux grands compositeurs contemporains, Messiaen et Carter. Ce qui domine chez le premier, c'est ce *qui est* ; chez le second, c'est ce *qui se passe*. Essayer de trouver une liberté d'évolution entre ces deux univers musicaux est un grand défi. C'est dans cet esprit que je me suis inspiré de la toile de Turner, et particulièrement de la relation qui s'y manifeste entre objets solides et surface continue.

D'après George Benjamin

Notices des concerts de l'Ensemble intercontemporain
et du Festival Archipel, Genève, 18 mars 1992

(Source : Brahms)

Entretien avec Stefano Gervasoni

Déshabitudes instrumentales, porosités sonores et irrationnel musical

Vous l'affichez d'emblée: dans *Capriccio ostico*, l'objectif est de mettre les instrumentistes dans un certain état d'inconfort. D'où vous vient cette idée ?

C'est sans doute un peu provocateur de ma part, mais l'idée est de travailler avec une matière qui résiste. De ne pas laisser le musicien s'installer dans une forme de plaisir ou de confort - souvent lié à une forme de virtuosité que l'auditeur peut apprécier, au sens spectaculaire du terme. Parce que la recherche d'une musique « bien » écrite, qui semble couler de source, et met l'interprète à son aise, donne certes des résultats très brillants, mais limite dans le même temps la liberté du compositeur. Celui-ci est alors contraint à une approche pragmatique de l'instrument. Il est arrivé, dans l'histoire de la musique, que des compositeurs ne tiennent pas compte des possibilités instrumentales: Beethoven par exemple, ou Schubert, dont l'écriture pianistique est souvent ingrate, ou encore Schumann, qui nourrissait une vision pour le moins utopiste de la virtuosité et de l'écriture, notamment contrapuntique (avec ces voix fantômes).

La première pièce pour laquelle je me suis posé consciemment le problème, c'est *Studio di disabitudine* pour piano (1998-1999), que l'on pourrait traduire par « Étude de déshabitude ». J'y impose par exemple au pianiste des croisements de main ou des doigtés antinaturels, ce qui provoque des gestes très théâtraux, comme de gigantesques sauts et croisements de main. Toutefois, je crois que le germe de cette problématique se trouvait déjà, de manière souterraine,

dans mes partitions antérieures. Car si mon écriture instrumentale peut paraître assez simple - les partitions sont assez claires, et portent peu d'informations -, j'ai toujours été étonné d'entendre les musiciens me dire que rien, jamais, n'y pouvait être négligé: tout est important, et l'interprète est toujours en tension. Ainsi l'écriture devient-elle assez complexe, malgré le peu d'éléments à jouer. En somme, c'est exactement l'objectif d'un Brian Ferneyhough avec son hypercomplexité: mettre le musicien en tension pour développer une surexcitation intellectuelle. Nous n'abordons pas la chose selon le même angle, mais nous mettons tous deux les musiciens dans un état second: lui, par un degré d'expressivité exacerbé, moi en installant une forme de malaise.

Qu'est-ce qui vous a poussé à faire passer cette préoccupation au premier plan ?

Tout simplement parce que je la pense à présent d'un point de vue esthétique. Se trouver face à un obstacle n'est pas un problème en soi: c'est au contraire l'occasion d'ouvrir d'autres portes, par des voies détournées, d'accéder à un état différent et de se découvrir des moyens insoupçonnés. Une écriture qui résiste à l'interprète suppose une conscience aiguë des problématiques d'exécution de la part du compositeur, et c'est très stimulant. Le défi posé par l'obstacle devient une source d'inspiration. Ainsi ce qui pouvait apparaître au départ comme un geste relevant du théâtral (aborder la virtuosité d'une autre façon) est devenu un système de contrôle et de génération d'idées musicales. En l'occurrence,

l'inconfort imposé aux musiciens crée un environnement pour le contenu musical développé, pour plonger le discours dans un cadre autre. Car je défends aussi l'idée qu'une pièce de musique n'est pas un moment découpé dans le temps et l'espace, c'est un moment conditionné par un état particulier de tension créé par le dispositif mis en place par le compositeur, au sein duquel le discours musical se développe, véhiculant ses idées, son imaginaire, son pouvoir évocateur.

Cette recherche de l'inconfort serait donc comme une « scénographie » musicale mise en place par le compositeur : comment s'exprime-t-elle ?

Je peux vous donner un exemple très simple : j'adore les harmoniques artificielles de quinte ou de tierce majeure. Mais tout instrumentiste à cordes vous dira que les harmoniques artificielles les plus aisées à obtenir sont celles de quarte : elles sonnent presque « toutes seules ». Mais quand j'essaie de structurer un passage avec des harmoniques artificielles, de tierce majeure, de quarte ou de quinte, je peux offrir d'autres horizons à la texture harmonique. En alternant différents types de ces harmoniques artificielles, je peux déjà créer un petit contrepoint (chacune ne projette pas la note résultante à la même tessiture). C'est un geste instrumental difficile à gérer, physiquement et intellectuellement, mais susceptible de dédoubler voire de tripler l'instrument.

Par ailleurs, en prolongeant une série d'harmoniques artificielles, tour à tour en quinte, quarte ou tierce majeure, la probabilité pour que l'une d'elles ne sorte pas augmente - exactement comme lorsqu'on répète très rapidement une note au piano : parfois, l'échappement ne fonctionne pas. En écrivant ces séries, non seulement je suis conscient de cette éventualité, mais je

l'exploite à mon profit : si on écoute l'action dans sa globalité, ces petits « accidents » confèrent une certaine « porosité » à la texture obtenue, sans mettre en danger la gestalt - comme les imperfections ou anfractuosités d'un rocher. Cette notion de porosité du son me fascine : on bascule d'une musique focalisée sur la « note » - qui est à la base de la virtuosité - vers le domaine du « timbre ».

Dans cette recherche instrumentale, la recherche du mode de jeu occupe peu de place.

De moins en moins. Je suis convaincu que l'on peut toucher et transporter son public, que l'on peut susciter l'évasion (ce qui est selon moi le but de la musique), sans passer obligatoirement par la recherche d'un son inouï, souvent généré par une technique nouvelle. Au reste, ce son inouï s'use très rapidement puisqu'il suffit de l'avoir entendu une fois pour qu'il perde de sa fraîcheur.

S'exprimer dans un langage radical ne suffit pas pour transporter l'autre dans un ailleurs radicalement différent.

C'est très juste. Voilà pourquoi, grâce à mes expériences d'écriture et d'enseignement de la composition, j'en suis venu à accepter des artistes qui ont un positionnement esthétique à l'opposé du mien, parce qu'ils sont capables de me porter dans cet ailleurs. Et c'est le sens de mon *Capriccio ostico*. On m'accuse parfois d'être un compositeur académique - parce que tout est pensé et noté - mais l'écriture est importante. Et la musique peut permettre l'évasion par bien d'autres moyens que les sons inouïs. Par la forme par exemple. C'est même fondamental, surtout si elle est un peu discontinuë, non vide, semée d'obstacles pour l'auditeur, comme on peut construire un roman.

C'est d'ailleurs ce que j'ai fait dans mon *Capriccio ostico* : le « caprice » du titre se rapporte non seulement, de manière ironique, à la virtuosité, ou plutôt à la non-virtuosité, à la non-fluidité que j'y recherche, mais cela concerne aussi ses nombreux changements d'humeur, à la manière d'une humoresque, ou d'une rhapsodie. C'est une pièce qui change souvent de régime expressif, dont la forme avance par blocs. Des blocs parfois concaténés, parfois juxtaposés - et il faut faire un effort d'imagination pour deviner le lien manquant entre les blocs, ou pour reconstituer mentalement une forme fluide, en réarrangeant les blocs pour réunir certains éléments singuliers récurrents. Il n'y a pas de trajectoire rectiligne. Je me permets de ne pas être cohérent dans le développement de la pensée émotionnelle. Mais si l'auditeur arrive à garder le fil et à rester attentif jusqu'au bout, il comprendra pourquoi. Cette question de la forme m'amène d'ailleurs à un sujet très important : je suis persuadé que les plus belles musiques sont celles qui permettent de passer d'une écoute strictement acoustique à une écoute linguistique, et vice versa. Ainsi, parfois, on écoute plutôt le développement d'une structure et parfois, on se laisse transporter par le son - chaque posture mêlant perceptions instinctive et intellectuelle - mais les grands compositeurs sont ceux qui sont capables de renverser le potentiel évocateur de chaque domaine, le linguistique nous transportant vers le sonore et vice versa. C'est le cas d'un Debussy, par exemple : une musique sur laquelle on peut facilement projeter de nombreuses images, mais une musique très construite, dont on peut également apprécier la rationalité et l'efficacité. Toutefois, si l'on croit parfois en détenir la clef, on bute toujours sur ce mystère qui unit les aspects linguistiques et acoustiques.

Ce principe de la « scénographie » fait penser à celui des « filtres d'écoute » que vous développez dans le cadre de votre travail avec l'informatique musicale. Des filtres d'écoute qui plonge l'auditeur dans un état particulier. Est-ce la même démarche ?

Tout à fait. L'un et l'autre découlent de ma conviction qu'il est impossible d'écouter une pièce de musique de façon « pure ». Dans le dispositif du concert, les musiciens ont une idée sur l'interprétation de la pièce, les auditeurs ont leurs goûts, et leur état de fatigue ou d'émotion joue également sur leur écoute. Cela étant posé, le compositeur a lui aussi le droit d'imposer son filtre propre, ou de faire une sorte de ménage dans les filtres des autres - à l'instar du marionnettiste qui tire les fils de ses marionnettes (ici, les interprètes).

Propos recueillis par J.S.

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

George Benjamin (né en 1960)

George Benjamin étudie auprès d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris et Alexander Goehr au King's College de Cambridge. Révélé à tout juste vingt ans par le BBC Symphony Orchestra, il occupe une place à part dans le contexte de la musique contemporaine. Après des débuts fracassants, où non seulement sa maîtrise de l'écriture orchestrale mais aussi la force poétique de son imagination furent un éblouissement, il se retire en lui-même, dans une quête d'absolu conduisant à une ascèse et à une recherche stylistique obstinée.

Occupant depuis plus de trente ans le devant de la scène contemporaine britannique (avec notamment deux opéras écrits avec Martin Crimp), il mène en parallèle une brillante carrière de chef (qui lui permet de créer de nombreuses partitions) et de pédagogue.

brahms.ircam.fr/George-Benjamin

Beat Furrer (né en 1954)

Pianiste de formation, Beat Furrer s'installe à Vienne en 1975 pour étudier la composition avec Roman Haubenstock-Ramati. En 1985, il crée l'ensemble Klangforum Wien dont il assure la direction artistique jusqu'en 1992. Depuis cette date, il enseigne à l'université de Graz.

Arts plastiques, littérature et jazz forment l'arrière-plan d'où naissent ses premières œuvres. Certaines techniques s'apparentent par analogie aux procédés plastiques : superposition de couches qui cernent un objet en revisitant une même structure, effets de clairs-obscurs...

La tendance à laisser certains éléments non-fixés, ou à laisser se développer les figures de manière autonome, reste une marque de son écriture. La voix, du balbutiement bruité au langage constitué, occupe une place décisive dans sa musique.

brahms.ircam.fr/Beat-Furrer

Stefano Gervasoni (né en 1962)

La production de Stefano Gervasoni est marquée par une expression délicate, évoluant dans un monde sonore riche et raffiné. La transparence de son écriture est voilée par des processus à peine perceptibles, qui altèrent l'image sonore de l'intérieur. Il fait appel à une large palette compositionnelle : structures modales, éléments bruités, modes de jeu... Recourant fréquemment à la référence, il suscite des réminiscences associatives qui échappent à la logique de la composition : allusions au jazz (*Godspell*, 2002), à Frescobaldi (*Six lettres sur l'obscurité*, 2005-2006), au fado (*Com que voz*, 2008), aux musiques savantes ou non (*Limbus-Limbo*, 2012), jusqu'à la création d'un langage transfigurant toute source d'inspiration et visant l'expression pure d'états émotionnels. Il enseigne au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

brahms.ircam.fr/Stefano-Gervasoni

Hanspeter Kyburz (né en 1960)

Influencé par la philosophie, Hanspeter Kyburz aborde la composition tel un chercheur. À deux reprises, il suspend son activité pour engager une réflexion sur son travail. D'abord sur le matériau, avant la composition de *Cells* (1993-94), après quoi il utilisera des algorithmes pour agencer ses objets musicaux à l'aide de l'ordinateur. Commencée après *Danse aveugle* (1997), sa seconde réflexion, sur l'harmonie, aboutit à une nouvelle tonalité, marquée par une harmonie claire, une richesse des timbres, une prédilection pour les registres aigus et une virtuosité débordante. Entre pensée structurelle allemande et pensée sonore française, il poursuit sa réflexion sur la perception et sur l'étude de la tradition en revisitant les genres du passé.

brahms.ircam.fr/hanspeter-kyburz

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Matthias Arter, hautbois

Après des études à Zurich (P. Fuchs et T. Indermühle) et à Fribourg-en-Brisgau (H. Holliger), Matthias Arter s'impose comme chambriste et soliste, avec une prédilection pour le répertoire contemporain. Il est maître de conférences à l'université des arts de Berne, hautboïste solo au Kammerorchester Basel et membre du Collegium Novum Zürich. Il a également la responsabilité artistique de divers ensembles et projets, tels que æquatuor ou pré-art, et mène des recherches scientifiques sur l'interprétation à partir d'enregistrements historiques.

Il se produit en soliste (avec le Basel Chamber Orchestra notamment) dans de nombreux festivals et séries de concerts (Festival de Lucerne, le Wittener Tage für neue Kammermusik, les Classics, Biennale de Zagreb, Festival Archipel et World Music Days).

marterart.ch

Cédric Carlier, contrebasse

Après des études musicales au CNR de Reims, Cédric Carlier entre au CNSM de Lyon dans la classe de J.-P. Céléa, d'où il sort en 1997 avec un premier prix à l'unanimité. Il intègre le Nouvel Orchestre de Saint-Étienne en 1995, puis l'Orchestre de Paris en 1999, et travaille concomitamment avec divers ensembles de musique contemporaine comme l'Ensemble Télémaque ou l'Ensemble TM+.

Depuis 2006, il est contrebasse solo de l'orchestre de l'Opéra national de Lyon et professeur au conservatoire de Bourgoin-Jallieu. Il joue régulièrement comme contrebasse solo dans des

orchestres de premier plan, se produit en soliste, avec piano ou trio à cordes, et participe à de nombreux concerts de musique de chambre tant en France qu'à l'étranger.

Cédric Carlier est membre du Lemanic Modern Ensemble depuis 2010.

Lemanic Modern Ensemble

Fondé en 2007 par Jean-Marc Daviet et Jean-Marie Paraire, le LME s'est rapidement forgé une réputation pour la qualité et la musicalité de son travail approfondi sur les répertoires modernes et contemporains et passe commande à des compositeurs de premier plan. La qualité de ses interprétations des esthétiques allemande, italienne et française lui a valu d'être invité par des festivals internationaux à Paris, Shanghai, Saint-Petersbourg, Aix-en-Provence, Avignon ou Venise. Le Lemanic Modern Ensemble a joué sous la direction de Pierre Bleuse, Jean Deroyer, Peter Hirsch ou Bruno Mantovani. L'engagement pédagogique de l'ensemble débouche sur des ateliers annuels de composition et d'interprétation à la Haute École de musique de Lausanne ou à la Fondation Royaumont où ils sont en résidence en 2013.

**LEMANIC
MODERN
ENSEMBLE**

lemanic-modern-ensemble.net

Musiciens participant au concert**Claire Chanelet**, flûte**Luca Mariani**, hautbois**Philippe Carrara**, clarinette**Rémi Martin**, clarinette**Ludovic Thirvaudey**, basson**Jean-Philippe Cochenet**, cor**Sylvain Tolk**, trompette**Jean-Marc Daviet**, trombone**Nicolas Vandewalle**, piano**Lucie Berthomier**, harpe**Lucas Genas**, percussion**Jean-Marie Paraire**, percussion**Julien Lapeyre**, violon**Madoka Sakitsu**, violon**Patrick Oriol**, alto**Elise Lehec**, alto**Amandine Lecras**, violoncelle**William Blank**, direction

Compositeur, chef et pédagogue, William Blank se forme au Conservatoire de Genève comme percussionniste avec Pierre Métral qui l'initie également à la direction. Chef assistant de l'Ensemble à Percussion de Genève de 1982 à 1989, il entame ensuite une collaboration fructueuse avec l'Ensemble Contrechamps, l'occasion de diriger des compositeurs comme Stravinsky, Ferneyhough, Kyburtz, Tan Dun, Denisov, Royé ou Murail et nombre de créations d'œuvres de jeunes compositeurs. Son répertoire couvre les ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. Les ensembles avec lesquels il collabore comme compositeur constituent un véritable « Who's who » de la musique contemporaine mondiale.

William Blank est directeur musical du Lemanic Modern Ensemble depuis 2007.

williamblank.net

Alexis Baskind, réalisateur en informatique musicale Ircam

Alexis Baskind est ingénieur du son et réalisateur en informatique musicale. Formé à la prise de son dans la classe de Benoit Fabre au Conservatoire à rayonnement régional d'Auberwilliers/La Courneuve, il suit parallèlement des études scientifiques et techniques, et entre en 1999 à l'Ircam où il mène des recherches en acoustique des salles ponctuées par un doctorat en 2003. Il collabore depuis avec de nombreuses structures de production, dont l'Ircam, le Cirm, la Campagne des Musiques à Ouïr, et le Banff Centre for the Arts. Il a entre autres travaillé aux côtés des compositeurs Philippe Leroux, Beat Furrer, Hanspeter Kyburz, Hector Parra, François Paris, Philippe Hurel, Vladimir Tarnopolsky, Fabián Panisello, Turgut Erçetin. Il donne régulièrement des cours spécialisés en ingénierie sonore et en réalisation électroacoustique au sein de conservatoires, universités, et instituts dédiés à la création musicale.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Ircam

Clément Marie, Jérémie Bourgogne, ingénieurs du son

Cyril Claverie, régisseur général

Lucas Ciret, régisseur son

Audrey Gaspar, régisseur

PROGRAMME

Jérémy Szpirglas, textes

Olivier Umecker, graphisme

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 et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre-et-Marie-Curie (UPMC-Sorbonne Universités).

ircam.fr

Centre Pompidou

« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel [...] qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinerait avec la musique, le cinéma, les livres [...] »: c'est ainsi que Georges Pompidou exprimait sa vision fondatrice pour le Centre Culturel qui porte son nom. Depuis 40 ans, le Centre Pompidou, avec ses organismes associés (Bibliothèque publique d'information et Institut de recherche et coordination acoustique/musique) est l'une des toutes premières institutions mondiales dans le domaine de l'art moderne et contemporain. Avec plus de 110 000 œuvres, son musée détient l'une des deux premières collections au monde et la plus importante d'Europe. Il produit quelque vingt-cinq expositions temporaires chaque année, propose des programmes de cinéma et de parole. Au croisement des disciplines, le Centre Pompidou présente une programmation de spectacles vivants qui témoigne de la richesse des scènes actuelles: théâtre, danse, musique et performance. Dédié aux écritures contemporaines les plus innovantes, française et internationale, ce programme explore les nouveaux territoires de la création.

centrepompidou.fr

Le mot du mécène : l'Ambassade de Suisse soutient le concert d'ouverture de l'année 2018

C'est avec grand plaisir que l'Ambassade de Suisse en France s'associe à l'Ircam pour ouvrir l'année 2018, à l'occasion du concert d'anniversaire des dix ans du Lemanic Modern Ensemble.

Pour son premier concert parisien, à l'invitation de l'Ircam, le Lemanic Modern Ensemble présente en création mondiale *Capriccio Ostico* de Stefano Gervasoni et *L'Autre* de Hanspeter Kyburz, ces deux pièces étant des commandes de l'ensemble dans le cadre des célébrations de son dixième anniversaire. Associés à ces œuvres, *Kaleidoscopic Memories* de Beat Furrer et *At First Light* de George Benjamin offriront au public l'occasion de découvrir la large palette d'architectures et de textures sonores portée par le Lemanic Modern Ensemble.

Les concerts sont l'aboutissement d'un long processus de collaboration entre les instrumentistes, leur chef d'orchestre et les compositeurs, dans lequel les institutions qui les produisent jouent un rôle primordial.

Dans ce contexte, la collaboration de l'Ambassade avec l'Ircam est bien davantage qu'une aide à la programmation de concerts plaçant en tête d'affiche des compositeurs, des ensembles ou des œuvres suisses : c'est un soutien au développement et à l'approfondissement des relations entre institutions et professionnels suisses et français dans des domaines de recherche artistique et de transmission qui nous intéressent au plus haut point.

L'Ambassade de Suisse en France souhaite longue vie au Lemanic Modern Ensemble et félicite l'Ircam pour ce choix du concert d'ouverture de l'année 2018.



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Ambassade de Suisse en France

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

Vendredi 26 janvier, 20h30

Cité de la musique, Salle des concerts

GRAND SOIR NUMÉRIQUE

Sébastien Vichard piano

Samuel Favre percussions

Éric-Maria Couturier violoncelle

Nicolas Crosse chef d'orchestre

Ensemble intercontemporain

Vimbayi Kaziboni direction

Lorenzo Bianchi, Benoit Meudic réalisation
informatique musicale Ircam

Alex Augier électronique et vidéo live

Paul Jebanasam électronique

Tarik Barri vidéo live

Boris Labbé vidéo

Alex Augier *_nybble_*

Paul Jebanasam / Tarik Barri *Continuum*

Daniele Ghisi / Boris Labbé *Any Road*,

commande de l'Ensemble intercontemporain
de la version pour ensemble CRÉATION

Rune Glerup *Concerto pour piano et ensemble*,

commande de l'Ensemble intercontemporain
de la version pour ensemble CRÉATION

Alexander Schubert *SERIOUS SMILE*

Tarifs 25€ | 21,25€ en catégorie 1

Rencontre de 17h à 19h

Ircam, salle Stravinsky

LA RÉVOLUTION DIGITALE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE A-T-ELLE EU LIEU ?

Table ronde autour de l'essai du philosophe
allemand Harry Lehmann *La révolution
digitale de la musique*.

Avec Nicolas Bourriaud, Nicolas Donin,
Daniele Ghisi, Martin Kaltenecker,
Jean-Luc Plouvier, Gwen Rouger,
Makis Solomos.

Entrée libre

Télérama'

Abonnez-vous
pour plus
de culture(s)

Liez
connaissance(s)
avec
Télérama

Un magazine,
un site, des applis
pour vivre
l'actualité culturelle

