FINAL

Jeudi 2 juillet

LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

CONCERTS DE LA MASTER CLASS D'INTERPRÉTATION ET DE L'ATELIER D'ORCHESTRATION

ACADÉMIE

18h30

FINAL 1 ..... p. 3

Sergej Maingardt
Ivan Fedele
Sascha Janko Dragićević

21h

FINAL 2 ..... p. 7

ORCHESTRATIONS DES COMPOSITEURS STAGIAIRES
Maurizio Azzan, Patrick Brennan, Alessandro Ratoci, Sivan Eldar

Ivan Fedele
Unsuk Chin
Emmanuel Nunes
Michael Jarrell

Production Ircam-Centre Pompidou.
En partenariat avec le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.
Avec le soutien du FCM-Fonds pour la création musicale, de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, de la Sacem et du réseau ULYSSES. Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne.
L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

Jeudi 2 juillet
LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

ManiFeste-2015, l'académie

Rendez-vous de la création et de l'émergence à Paris, ManiFeste replace la musique dans le champ des « arts du temps » (théâtre, danse, cinéma, arts visuels en scène, arts numériques…). En 2015, l'académie réunit Ivan Fedele, Michael Jarrell, Michaël Levinas, Yan Maresz, Emilio Pomàrico, Christian Rizzo, Scanner, Caty Olive et Lucas Vis, ainsi que l'Ensemble intercontemporain (ensemble associé de l'académie), l'Orchestre Philharmonique de Radio France et l'ensemble de l'Internationale Ensemble Modern Akademie.
Au cœur de ManiFeste, l'académie est un rendez-vous pédagogique où de jeunes compositeurs, artistes et musiciens du monde entier échangent et enrichissent leurs pratiques lors d'ateliers de composition, master classes d'interprétation, cours et conférences. Ils bénéficient d'un environnement artistique et technologique d'envergure, ainsi que d'une large audience publique lors des sorties d'atelier.

Les jeunes musiciens de l'Internationale Ensemble Modern Akademie et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, rejoints par d'autres jeunes interprètes, se sont réunis le temps d'une master class sous la baguette du chef argentin Emilio Pomàrico pour travailler des pièces des compositeurs invités de l'académie.
En outre, l'Internationale Ensemble Modern Akademie a également eu l'opportunité de travailler avec les jeunes compositeurs de l'atelier de composition pour orchestre et orchestration, pour lesquels ils interprètent les études orchestrées pour leur formation avec ou sans électronique.

FINAL 1

Jeudi 2 juillet, 18h30

LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

Internationale Ensemble Modern Akademie
Direction **Gregor A. Mayrhofer**

Sergej Maingardt
Black
CRÉATION

Ivan Fedele
Pulse and Light
CRÉATION FRANÇAISE

Sascha Janko Dragićević
Druga Noć
CRÉATION

Durée : 45 minutes environ

SERGEJ MAINGARDT

Black

(2015)

pour flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse/
clarinette, cor, percussion, piano, clavier MIDI,
2 violons, alto, 2 violoncelles et électronique
Durée : 10 minutes
Commande : Internationale Ensemble Modern
Akademie
Dédicace : In memoriam Anatoli Maingardt-
Zaenckovski
CRÉATION

les débris du passé dans le présent.
essai de figer l'instant.
inspirer.
expirer.

courir.

qu'est-ce qu'une transition ?
un instant d'intemporalité ?
le lieu d'un « non-endroit » ?
quelque chose *« dans un plan de faille » ?*

70
60
50
30
0

pression artérielle

désarçonné par des instantanés
absence de stimulus
absorption complète

néant

Sergej Maingardt

IVAN FEDELE

Pulse and Light

(2014)

pour 2 pianos et électronique
Durée : 20 minutes
Commande : Conservatoire de Padoue
Éditions : Suvini Zerboni
Réalisation informatique musicale SaMPL/
Alvise Vidolin, Luca Richelli
Création : le 23 mai 2014, à l'Auditorium Pollini de Padoue (Italie) par Maria Grazia Bellocchio et Aldo Orvieto
CRÉATION FRANÇAISE

Toutes mes partitions faisant appel à un duo de pianos avec électronique (*Two Moons* en 2000 et *Pulse and Light* en 2014) ou avec orchestre (*De li duo soli et infiniti universi* en 2001) font référence à l'immensité de l'espace cosmique ou de l'univers. Le triptyque se présente comme un projet développé sur plusieurs années, certes, mais d'une manière systématique et cohérente, bien qu'à rebours. L'œuvre la plus récente, *Pulse and Light,* prend en effet sa source aux origines de l'univers, et plus précisément au cours de la troisième phase de son existence, alors que la lumière commence à se répandre dans l'obscurité, par pulsations. D'où le titre. Les sous-titres des différentes parties qui composent l'œuvre se réfèrent aux divers « moments » de cet événement cosmique ainsi qu'à la phénoménale conséquence logique de la formation de ce « nouvel espace » et de ce « nouveau temps » : la naissance de l'Histoire. Il va sans dire que c'est là une métaphore fantaisiste qui ne prétend nullement à une quelconque (vaine) tentative de description. Ce ne sont que des processus « abstraits », élaborés grâce à l'informatique musicale, et appliqués au matériau qui évolue au cours de l'écoute et dans l'espace acoustique, selon des principes qui aspirent à rendre justice à la puissance poétique et expressive du sujet.

Ivan Fedele
(Tr : J. S.)

SASCHA JANKO DRAGIĆEVIĆ

Druga Noć

(2015)

pour flûte basse/flûte, clarinette, hautbois, cor,
vibraphone, piano, 2 violons, alto, 2 violoncelles
Durée : 11 minutes
Commande de la première version (*Noć*) :
Fondation des arts de la Saxe-Anhalt
et Impuls Festival
Éditions : Gravis
Création de la première version (*Noć*) :
le 3 novembre 2011 dans le cadre de l'Impuls Festival
à Halle (Allemagne) par l'Ensemble Cairn
Cette nouvelle version est écrite pour
l'Internationale Ensemble Modern Akademie.
CRÉATION

Druga Noć pour onze musiciens est une nouvelle version de ma pièce *Noć* pour huit musiciens. « Noć » est le mot serbe pour « nuit », faisant de « Druga noć » « la seconde nuit » — cette dernière représentant comme une suite de la pièce antérieure.

Le titre évoque l'idée d'une musique de nuit, dans la tradition romantique du nocturne. Mon attention s'est surtout portée sur les idées associées à notre perception du temps en relation avec le silence de la nuit, sa torpeur, sa douceur, sa légèreté, ainsi que les changements rapides et étranges de couleurs et de structures, et les boucles temporelles troublantes dont nous faisons l'expérience lorsque notre sommeil est léger et que notre conscience nous joue des tours.

Ce sont bien sûr des associations d'idée poétique, et nullement un programme musical ou un concept structural. Peut-on transposer un authentique concept romantique dans un langage musical contemporain ?

Les onze instruments sont divisés en quatre groupes, plus ou moins séparés les uns des autres sur l'espace scénique. Les instruments de chaque groupe sont étroitement liés les uns aux autres en termes de gestes et de matériaux musicaux. Mais on assiste également à des échanges et à des discussions entre les groupes. Les briques élémentaires du mouvement musical sont des sons étirés à l'extrême, des textures trépidantes et des boucles qui reviennent à l'identique ou légèrement variées.

Sascha Janko Dragićević

(tr : J. S.)

FINAL 2

Jeudi 2 juillet, 21h

LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

Raquel Camarinha soprano
Internationale Ensemble Modern Akademie
Élèves du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Direction **Emilio Pomàrico**
Encadrement pédagogique **Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris/Jens McManama**
Réalisation informatique musicale **Ircam/Christophe de Coudenhove**
Réalisation informatique musicale compositeurs stagiaires/**Sivan Eldar, Alessandro Ratoci**
Encadrement pédagogique **Ircam/ Michaël Levinas, Yan Maresz** (compositeurs), **Éric Daubresse, Serge Lemouton** (réalisateurs en informatique musicale)

ORCHESTRATIONS DES COMPOSITEURS STAGIAIRES
Maurizio Azzan
Orchestration de *Inizio di movimento* de **Niccolò Castiglioni**
Patrick Brennan
Orchestration de *Wasserklavier* de **Luciano Berio**
Alessandro Ratoci
Orchestration pour ensemble et électronique d'*Étude n° 6 (Automne à Varsovie)* de **György Ligeti**
Sivan Eldar
Orchestration pour ensemble et électronique d'*Étude n° 13 (L'escalier du diable)* de **György Ligeti**

Ivan Fedele
Richiamo

Unsuk Chin
Akrostichon Wortspiel

Entracte

Emmanuel Nunes
Omens II

Michael Jarrell
Nachlese Vb
CRÉATION FRANÇAISE

Durée : 2 heures environ avec entracte

Enseigner l'orchestration

Entretien avec **Yan Maresz,**

compositeur encadrant l'atelier d'orchestration avec et sans électronique de l'académie ManiFeste-2015, en collaboration avec Michaël Levinas

Quelle place occupe l'enseignement dans votre vie de musicien ?

Yan Maresz : Une place très importante ! Depuis 2007, en tout cas. Au début, c'était l'enseignement de l'électroacoustique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, ainsi qu'au Cursus de composition et d›informatique musicale de l'Ircam, puis l'électroacoustique et l'orchestration au Conservatoire de Paris, et aujourd'hui l'électronique au Conservatoire de Paris et au conservatoire à rayonnement régional de Boulogne-Billancourt.

En quoi l'enseignement nourrit-il votre métier de compositeur ?

Il est toujours intéressant de se confronter aux travaux des jeunes, aux nouvelles problématiques, aux nouvelles esthétiques, et de discuter du métier, qui est au cœur de l'enseignement. Parfois les discussions portent vers la musique dans un sens plus large, plus grave, avec une approche quasi philosophique ou phénoménologique, et non plus seulement technique. Certaines rencontres sont tout à fait fascinantes, et il n'est pas rare que d'anciens élèves deviennent des amis proches.

La poste d'enseignement que j'ai occupé à l'Ircam a sans doute été le poste le plus enrichissant : c'est un lieu que je connais extrêmement bien, et je sais également les besoins des compositeurs qui y passent. La transmission y est particulièrement passionnante.

Vous enseignerez l'orchestration dans le cadre de ManiFeste…

C'est en effet un atelier autour de l'orchestration, avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France. L'enseignement de l'orchestration me plaît particulièrement puisque cela relève, en plus de l'aspect strictement technique, de la musicologie et de l'histoire de la musique tout à la fois. L'orchestration est en outre une problématique qui m'intéresse à titre personnel depuis très longtemps : orchestrer a été l'un de mes premiers boulots (je pense notamment au *Concerto pour guitare* de John McLaughlin). C'est une des technicités de l'écriture musicale qui me passionne et sans doute l'un des domaines où je suis le plus efficace, si bien que je me suis lancé depuis 2003 dans des projets de recherches à l'Ircam (recherches qui ont abouti notamment aux logiciels Orchidée, puis Orchids).

L'orchestration serait-elle, comme on l'entend parfois, une discipline de tradition française ?

J'en suis de moins en moins sûr : on constate une sensibilité au timbre dans toutes les esthétiques musicales, et l'on enseigne l'orchestration dans la plupart des pays — sauf à ma connaissance en Allemagne, où l'on parle plutôt « d'instrumentation ».

Quels sont les enjeux de l'enseignement de l'orchestration ?

Tout d'abord, c'est une discipline qui se transmet de pair en pair : on hérite des principes de nos

aînés. Autant il est parfois difficile d'enseigner la composition sans avoir recours à l'analyse et à l'utilisation de modèles préétablis, autant l'orchestration fait partie de ces disciplines pour lesquelles on peut élaborer un cours à partir de modèles solides qui ne deviendront pas forcément des « épigonalismes » (j'ai fait orchestrer des pièces électroniques, des pièces traditionnelles japonaises, pour changer de modèle, justement). Même si elle échappera toujours, par certains aspects, à la logique, elle relève de données quantifiables. C'est une discipline qui me plaît aussi pour ça : ses points d'accroche ainsi que ses objectifs sont très clairs.

L'enseignement de l'orchestration n'en est pas moins redoutable car assez empirique. Entre ce que l'on peut repérer, ce que l'on entend soi-même, ce qu'on peut aller chercher chez d'autres, on peut faire quelques déductions, se livrer à des expériences et avoir des intuitions – on peut même se forger un style. Dans les faits, le principal est d'avoir un orchestre pour vérifier ce qu'on fait : c'est là que réside le véritable enjeu d'une classe d'orchestration. Si on se contente d'un travail à la table, on apprend certes une série de règles, mais on ne peut à aucun moment en valider la justesse, et surtout inventer sa propre couleur orchestrale – ce que le compositeur se doit de faire.

Comment va se passer cet atelier ?

Cet atelier est le théâtre d'une expérience inédite : faire réaliser des orchestrations, pour un effectif instrumental assez restreint, avec ou sans le complément de l'électronique. Ce qui signifie d'orchestrer des œuvres pour ensemble et électronique. Deux étudiants ont été plus particulièrement retenus pour cet atelier avec électronique, notamment pour leurs compétences dans le domaine de l'informatique musicale – si on devait de surcroît leur enseigner le maniement des outils, nous n'y arriverions pas dans le temps imparti.

Les étudiants ont choisi eux-mêmes les œuvres qu'ils orchestrent. En amont de l'académie, ils nous ont envoyé des premières esquisses, déjà assez abouties, surtout pour la partie instrumentale. Concernant l'électronique, certains avaient décrit une idée, d'autres avaient ébauché un patch…

Une première phase a donc consisté à corriger ensemble les erreurs les plus manifestes. La problématique de la relation ensemble/électronique est sans doute la plus simple à estimer : l'ensemble ne comprenant que treize instruments, l'électronique ne peut se cantonner à un simple rôle de coloration. Concernant le travail de l'électronique, ils ont chacun un réalisateur en informatique musicale pour les coacher, et nous avons tous ensemble évalué la justesse de l'hypothèse choisie et le fonctionnement des patchs existants le cas échéant – validant ainsi les idées, au fur et à mesure du processus, jusqu'aux premières lectures avec l'ensemble instrumental et l'aboutissement de la réalisation.

Quelle place la technologie et l'électronique ont-elles dans l'orchestration ?

L'électronique a évidemment toute sa place dans l'orchestration aujourd'hui — pour peu qu'on écrive avec de l'électronique. Cet atelier témoigne d'ailleurs du travail qui reste à faire à ce sujet. Bien des compositeurs ne l'utilisent pas et n'en ont pas besoin. Pour moi qui l'utilise, c'est une donnée fondamentale, je ne vois aucune incompatibilité entre orchestre et électronique pour peu que la pensée compositionnelle envisage les deux de manière globale. Autrement dit : l'électronique doit avoir une place signifiante.

C'était du reste l'une de mes motivations pour écrire ma pièce *Tutti* en 2013 : partant du constat que bien des œuvres mixtes ont tendance à n'être

qu'une œuvre pour ensemble, sur laquelle on ajoute une surcouche d'électronique, qui vient surcolorer un discours déjà très écrit, j'ai voulu laisser une large place à l'électronique. J'ai donc volontairement restreint l'écriture instrumentale de détail : on n'y entend ni mode de jeu singulier ni fioriture, c'est un matériau brut. Rien ne sert de mettre sur chaque note un timbre spécifique, un reflet lumineux, une ombre, si cette note sera de toute façon voilée ensuite dans l'espace sonore par l'électronique.

Avant même de composer, il faut intégrer les interactions entre l'espace sonore qui sortira des haut-parleurs et celui dégagé par l'ensemble instrumental acoustique. Avec *Tutti*, j'ai voulu penser les deux, ensemble et électronique, comme un seul et unique instrument. À l'instar d'un violon seul, par exemple, cet instrument est capable de produire des couleurs très différentes, tout en portant une expression unique.

Au-delà de l'électronique, la question porte aussi sur l'informatique. A-t-elle une place dans l'orchestration ? La réponse est oui, et surtout depuis la musique spectrale. Une écoute attentive de cette musique nous montre combien l'analyse des timbres instrumentaux a nourri la réflexion orchestrale, avec pour conséquence de faire sonner l'orchestre différemment. Tout ça fait déjà partie de l'histoire et c'est une voie qui n'est absolument pas close. Le logiciel Orchidée puis Orchids en sont la preuve la plus récente.

Justement, en quoi consistent les aides informatiques à l'orchestration et à quoi servent-elles ?

C'est seulement un outil, dans l'attirail des outils que le compositeur a à sa disposition pour penser le timbre. Au XX^e^ siècle, l'orchestration ne consiste plus seulement à assigner des parties à des voix instrumentales, mais à composer directement avec des timbres. L'idée d'un logiciel comme Orchidée est simple : un programme informatique peut parcourir tous les spectres instrumentaux et les combiner et recombiner de toutes les manières possibles, pour s'approcher au mieux d'un contenu spectral donné. Naturellement, je ne veux pas que l'ordinateur orchestre à ma place : mais il peut me donner une base de travail, en étant au plus proche possible de la cible ; je peux ensuite m'emparer de cette proposition pour l'améliorer ou la transformer à mon gré, grâce à mon métier de compositeur.

Vous êtes à l'origine d'Orchidée, le logiciel d'aide à l'orchestration développé par l'Ircam : comment vous est venue l'idée ?

Au départ, le logiciel a été pensé pour l'orchestration de sonorités électroniques : comment se rapprocher au plus près de sonorités non instrumentales ? Tout a commencé avec *Metallics*, ma première pièce avec électronique réalisée à l'Ircam : c'est une pièce pour trompette et électronique, dans laquelle je fabrique des sourdines virtuelles grâce à l'ordinateur. Après *Metallics*, j'ai voulu écrire un concerto pour trompette, sans électronique. Ce concerto aurait gardé la même forme que *Metallics*. Il en aurait notamment repris la progression dans la nature des sourdines, de la moins bruitée à la plus bruitée. Quitte à écrire de nouveaux mouvements, je voulais garder cette forme et cette dynamique. J'avais également l'intention d'utiliser des fragments de *Metallics* sous forme de citations, qui m'auraient fourni le noyau de chaque mouvement – à la manière d'un palimpseste. C'était donc un projet ambitieux, qui s'apparentait à celui, développé dans le temps, des *Chemins* de Luciano Berio extrapolés de ses *Sequenze*.

Cependant, avant même de me lancer dans la composition du concerto, il me fallait orchestrer *Metallics* ! Afin d'avoir le réservoir de matériau qui devait me servir de fondation, tout en faisant

des clins d'œil à la pièce originelle. C'est là que résidait la difficulté : l'orchestration s'est révélée extrêmement difficile à réaliser, justement parce que je ne m'étais jamais posé la question de l'orchestration de sons électroniques. Le défi était si compliqué à relever que je n'ai eu que le temps, dans les délais impartis, de terminer l'orchestration, et je n'ai jamais écrit le concerto pour trompette – il n'est pas dit d'ailleurs qu'il ne verra pas le jour dans le futur.

Une grande partie de la difficulté de l'exercice réside en la reproduction des traitements électroniques à l'aide de la seule orchestration. Bien sûr, on peut toujours avoir recours à une démarche par « analogie » : trompette = trompette, par exemple. Viennent ensuite des solutions par mimétisme. Au début de *Metallics*, l'électronique est assez orchestrale, et la reproduction fidèle est assez simple. Mais l'œuvre nous emmenant petit à petit du son vers le bruit, la difficulté grandit à mesure qu'on avance : le bruitisme est très ardu à reproduire en termes orchestraux. On peut toujours écrire une musique bruitiste, mais elle ne correspondra pas nécessairement à l'original.

Je me suis donc retrouvé démuni, sans outil adapté. J'ai alors été réduit à une méthode mi-manuelle, mi-technologique : je saucissonnais les sons, segmentant le discours de *Metallics* en très petits fragments dont je faisais l'analyse spectrale. Puis, en regardant le contenu en fréquences de chaque fragment, j'essayais de m'en inspirer comme d'un matériau harmonique pour le reproduire, par analogie, à l'oreille.

Toutefois, on sait bien que le contenu fréquentiel d'un instant T ne décrit pas le timbre : le timbre est un phénomène multicritère, qui évolue dans le temps. Il m'a fallu être un peu plus inventif pour le retrouver, et mon métier d'orchestrateur m'a bien aidé. Ainsi est né *Metal Extensions* : à quelques petits détails près, littéralement une orchestration de *Metallics*, réalisée « à l'ancienne », dirons-nous.

C'est ce travail qui m'a motivé, l'année suivante, à proposer à l'Ircam de mettre au point un logiciel d'orchestration. Au cours de l'écriture de *Metal Extensions*, j'ai en effet constaté que, pour une simple raison de complexité combinatoire, je n'avais ni le temps ni la puissance de calcul nécessaire pour distinguer toutes les possibilités existantes pour l'orchestration de chaque fragment. En revanche, un ordinateur en aurait été capable.

Ce travail sur *Metal extensions* n'a donc pas été inutile…

Loin de là. Et pas seulement pour Orchidée. Même si des logiciels comme celui-là nous permettent d'approcher de très près l'original, électronique ou non, il est à mon sens primordial de faire soi-même le parcours, et de repasser par toutes les étapes du processus d'orchestration.

Par la suite, j'ai d'ailleurs invité les élèves de ma classe d'orchestration à le faire à leur tour. En troisième année, je leur suggérais d'orchestrer une pièce d'électroacoustique pure. C'est un exercice passionnant, qui fait bien plus appel à la créativité que l'orchestration d'une pièce pour piano – pour laquelle on se préoccupe traditionnellement surtout de résonance.

Orchestrer des sons synthétiques, électroniques, relève d'un véritable travail de composition. Ce n'est pas une simple invention timbrique : la technicité nécessaire est bien plus importante et en appelle à une connaissance approfondie, en tant que compositeur, de tous les phénomènes sonores, de la représentation d'un timbre, et de la façon dont l'approche multicritère peut être retranscrite de manière analogique.

Comment ces logiciels peuvent-ils s'utiliser dans le cas de l'orchestration d'une partition de piano ?

Lui donner à réfléchir sur un fichier son du piano n'aurait pas de sens. Ce qui peut être intéressant, en revanche, serait de « découper » la partition de piano en tranches et de récupérer, en plus des fréquences, la « couleur » harmonique locale dégagée par le piano (des aigus limpides et transparents ou sonnant comme des cloches, des agrégats sombres dans le grave profond…) pour que l'ordinateur, tenant compte d'un instrumentarium donné, nous fasse des propositions timbriques, qui seront alors un réservoir d'idées pour l'orchestrateur.

Y a-t-il une option dans ce genre de logiciel, qui indique qu'on a également de l'électronique à sa disposition, comme dans le cas de cet atelier ?

Cette option est maintenant présente dans Orchids, mais il faut d'abord nourrir le logiciel des sonorités électroniques que l'on considère pertinentes, ou que l'on veut utiliser.

En réalité, c'est exactement comme pour les sons instrumentaux : avant de faire tourner le logiciel, il faut d'abord lui décrire la palette disponible. Charge, donc, au compositeur de nourrir Orchids de la connaissance qu'il souhaite – cette connaissance n'étant pas codée comme un traité d'orchestration, ce qui serait une utopie, mais par des fichiers son, qui représentent chacun une sonorité jouable par instrument donné. Si un échantillon n'est pas dans la base de données, il ne sera pas « jouable » et ne fera donc pas partie des propositions d'Orchids. Ceci est valable aussi bien pour un échantillon instrumental que pour des sons de synthèse.

Quelles sont les limites de ces logiciels ?

Orchids travaille à partir « d'atomes sonores », et n'a aucune idée de comment passer d'un atome au suivant. Il ne sait donc pas si deux modes de jeu sont compatibles en succession. Il donne une solution pour une couleur orchestrale donnée à un instant T, puis une autre pour l›instant T+1, mais n'offrira aucune solution de continuité entre les deux : au compositeur de se débrouiller, grâce à sa connaissance des instruments. En l'état actuel, ce serait une utopie d'imaginer un logiciel qui aille au-delà car son développement serait une tâche colossale.

Une solution existe, toutefois : on peut dessiner des courbes sur l'évolution temporelle des caractéristiques d'un son. Le logiciel ira chercher dans sa base de données pour fabriquer des solutions et recréer la courbe avec des instruments dans la continuité. Mais le logiciel n'aura toujours aucune conscience de la jouabilité des sons donnés, solution après solution.

Vous en servez-vous vous-même pour composer ?

Oui. J'écris par exemple en ce moment une pièce pour harpe et orchestre, et je m'aide d'Orchids pour resynthétiser, avec l'orchestre, des sons très précis de harpe (ou autre) – dans une démarche identique à celle de la synthèse instrumentale que l'on trouve chez Gérard Grisey et Tristan Murail – mais aussi pour explorer des textures ou des agrégats plus abstraits.

Propos recueillis par J. S.

ORCHESTRATIONS DES COMPOSITEURS STAGIAIRES

MAURIZIO AZZAN
Orchestration de *Inizio di movimento* pour piano de Niccolò Castiglioni (1932-1996)
(2015)
pour flûte/piccolo, cor anglais, clarinette, piano, célesta, percussion, violon, alto, violoncelle
Création de la pièce originale pour piano :
à l'été 1958, dans le cadre des cours d'été de Darmstadt, par le compositeur.
Durée : 3 minutes
Éditions : Suvini Zervoni
CRÉATION

PATRICK BRENNAN
Orchestration de *Wasserklavier* pour piano de Luciano Berio
(2015)
pour flûte/piccolo, hautbois, 2 clarinettes, cor, piano, vibraphone, 2 violons, alto, 2 violoncelles
Création de la pièce originale : à Brescia (Italie), par Antonio Ballista
Durée : 2 minutes
Éditions : Universal Edition, Londres, nº UE 15114 Mi
Cycle : Six Encores
Dédicace : pour Antonio Ballista
CRÉATION

ALESSANDRO RATOCI
Orchestration d'Étude pour piano nº *6 (Automne à Varsovie)* de György Ligeti
(2015)
pour flûte, hautbois, clarinette, cor, percussion, 2 violons, alto, violoncelle et électronique
Création de la pièce originale : le 24 septembre 1985, à Varsovie, par Volker Banfield.
Durée : 5 minutes
Éditions : Schott, nº ED 7989
Cycle : premier livre des Études pour piano
Réalisation informatique musicale/ Alessandro Ratoci
CRÉATION

SIVAN ELDAR
Orchestration d'Étude pour piano *nº 13 (L'escalier du diable)* de György Ligeti
(2015)
pour flûte/flûte basse, hautbois, clarinette, clarinette basse, cor, piano, 2 violons, alto, 2 violoncelles et électronique
Création de la pièce originale : le 23 mai 1993, dans le cadre du Schwetzinger Festspiele (Allemagne), par Volker Banfield.
Durée : 5 minutes
Éditions : Schott, nº ED 8654
Cycle : deuxième livre des Études pour piano
Réalisation informatique musicale/Sivan Eldar
CRÉATION

IVAN FEDELE

Richiamo

(1994)

pour 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba,
1 clavier MIDI, 2 percussionnistes et électronique
Durée : 16 minutes
Éditions : Suvini Zerboni, Milan, nº 10760
Commande : Ircam-Centre Pompidou
Dédicace : à Pascal Dusapin
Réalisation informatique musicale Ircam/
Christophe de Coudenhove
Création : le 30 avril 1994, au Centre Pompidou
à Paris, par l'Ensemble intercontemporain sous
la direction de David Robertson

Richiamo, appel, rappel, renvoi, attrait…
Les sept cuivres, le clavier et les deux percussions – marimbas, vibraphones, cloches tubulaires, gongs thaïlandais et tam-tams –, disposés symétriquement sur l'espace scénique, de même que les six haut-parleurs autour de la salle, articulent à distance les objets de la souvenance.
Après *Duo en résonance* (1991), pour deux cors et ensemble, où la profondeur des figures fragmentées, brisées, développe, à travers un instrumentarium stéréophonique, une poétique de l'idée du « ce-qui-se-fait » et du « ce-qui-se-défait » toujours présente, l'histoire, la tradition sans cesse reformulée des cuivres et du double chœur vénitien dans les partitions des Gabrieli, les *cori spezzati* des compositeurs de San Marco et leur mouvement transversal, antithétique, la multiplicité même des plans sonores trouvent dans *Richiamo* l'expression de ses géométries polyvalentes : composer pour et avec l'espace.
Mais la scène dépasse le tuba, l'axe central organisé d'une basse, la convergence du regard vers l'unique instrumental au sein d'un univers organique par essence double, la droite et la gauche, l'avant-scène et l'« après » : les deux lignes des trompettes et des trombones entourent parfois le triangle évanescent constitué des deux cors et du tuba. Deux plus un. Ou trois.
L'homogénéisation des pupitres, à travers l'électronique et une amplification non spatialisée des instruments, excède le simple écho, la simple imitation, le simple effet stéréophonique, pour impliquer une lévitation du matériau, un kaléidoscope dessiné dès le *Concerto pour piano* (1993), une anamorphose de sons aux réverbérations multiples. La perspective inversée et la mouvance des points, des lignes et des plans autorisent l'essentiel à devenir accidentel, et réciproquement, l'ornemental à devenir fondamental, *cantus firmus*, au sens strict : ainsi le double détaché des cuivres, repris, amplifié, multiplié, qui n'acquiert sa véritable signification que dans la troisième partie. Les accords, les « échelles octophoniques », les grilles de polarisation, les transitions graduelles entre couleurs, le réseau d'harmonies exhaustives déclinées, la superposition construite et la contraposition d'éléments simples, dans l'intégralité d'intervalles uniques aux possibilités infinies, précèdent la réalisation d'une œuvre qui s'autorise parfois quelques chemins parallèles, où la coupure devient « authentique moment de coupure », où le parcours

contredit le projet, à travers une dialectique éloignée de tout principe répétitif.
Le rappel d'un matériau à développer, qui constitue la forme d'une partie, confirme alors les enjeux du titre, de même que l'électronique, sa respiration, son rapport dialectique et réflexif au monde instrumental, ses inharmonies, ses taches de couleur filtrées, ses objets et ses figures autonomes, ses résonances et ses échantillons différenciés de cuivres ainsi intégrés, ses illusions de réverbérations multiples et impures, et ses sons tenus ou ponctuels. L'introduction et les quatre parties de l'œuvre ne sont plus points ou lignes, mais apparaissent comme tierce dimension, image d'une profondeur où la musique ne se développe que dans le temps, dans le possible du choix.
« Un projet (jusqu'à présent) utopique qui me tient particulièrement à cœur est la réalisation d'une communauté mondiale où des cultures très distantes pourraient véritablement se féconder. Aujourd'hui, cela n'advient que de manière sporadique et superficielle, malgré notre système extrêmement rapide de communication. Bien moins rapide semble en revanche le passage de la phase « informative » à la phase « formative » que requiert la réalisation de ce projet. »

Laurent Feneyrou, Ivan Fedele
(source : brahms.fr)

UNSUK CHIN

Akrostichon Wortspiel

(1991, rev. 1993)

Sept scènes de contes de fées pour soprano et ensemble (flûte* [aussi flûte piccolo, flûte alto], hautbois, clarinette* [aussi clarinette basse], mandoline, harpe*, piano, percussionniste, violon*, alto, contrebasse)
* Ces instruments peuvent être accordés librement entre un quart et un sixième de ton au-dessus du diapason. Chacun peut être accordé différemment.

Durée : 17 minutes
Commande : Gaudeamus Foundation
Éditions : Boosey & Hawkes
Livret : Unsuk Chin, d'après *Die Unendliche Geschichte* de Michael Ende et *Alice through the Looking Glass* de Lewis Carroll
Création (version inachevée) : le 2 septembre 1991, au Paradiso d'Amsterdam (Pays-Bas), par le Nieuw Ensemble sous la direction de David Porcelijn.
Création (version achevée) : le 8 septembre 1993, au Queen Elizabeth Hall de Londres (Royaume-Uni), par le Premiere Ensemble sous la direction de George Benjamin

I. *Versteckspiel* (Cache-cache)
II. *Das Rätsel von den drei magischen Toren* (Le puzzle des trois portes magiques)
III. *Die Spielregel – sträwkcür tieZ* (Les règles du jeu « sdrawkcab emiT » (= « remontées dans le temps » lu à l'envers)
IV. *Vier Jahreszeiten in fünf Strophen* (Quatre saisons en cinq vers)
V. *Domifare S*
VI. *Das Beliebigkeitsspiel* (Le jeu de la chance)
VII. *Aus der alten Zeit* (Venu du passé)

Akrostichon Wortspiel se compose de sept scènes des contes de fées tirées de *Die Unendliche Geschichte* de Michael Ende et d'*Alice through the Looking Glass* de Lewis Carroll. Les textes choisis ont été travaillés de diverses manières : parfois les consonnes et les voyelles sont réunies au hasard, d'autres fois les mots sont lus à rebours pour ne retenir que leur sens symbolique.
Chacune des sept pièces se développe à partir d'un pôle tonal, mais leurs moyens d'expression sont très contrastés de l'un à l'autre. Sept états affectifs différents sont exprimés, tels qu'ils sont décrits dans les contes, allant du plus lumineux au plus grotesque.
L'accord de certains instruments de l'ensemble est réajusté, d'un quart de ton à un sixième de ton au-dessus du diapason normal, pour obtenir une microtonalité fine. La soprano solo fluctue d'un diapason à l'autre, selon celui qu'elle perçoit au moment où elle chante.

Unsuk Chin, 1993
(Tr : J.S.)

EMMANUEL NUNES

Omens II

(1975)

pour flûte, clarinette, trompette, trombone,
alto, violoncelle, harpe, vibraphone et célesta
Durée : 18 minutes
Commande : Fondation Gulbenkian
Éditions : Jobert
Création : le 1er juin 1982, dans le cadre
des Sixièmes Rencontres Gulbenkian de musique
contemporaine à Lisbonne (Portugal), par
les membres de l'Orchestre Gulbenkian sous
la direction de Luca Pfaff

Omens II est une réécriture en profondeur d'une pièce antérieure composée pour le Festival de Royan en 1972, *Omens*, qu'Emmanuel Nunes a depuis retiré de son catalogue. Le terme « Omens » peut s'entendre ici au sens français de « présages », mais signifie aussi « hommes » en portugais.

L'œuvre fait partie d'un vaste cycle laissé sans titre, dont la composition a occupé l'essentiel de la première partie de la vie créatrice du compositeur. La dizaine de pièces de ce cycle ont un point commun : une forme d'anagramme de quatre notes, qui sert aux différents développements de chacune d'entre-elles. À la manière d'un « subconscient harmonique sous-jacent » à toutes, selon les termes du compositeur, ces quatre notes agissent comme des pôles tonaux, créant autour d'eux un savant réseau de champs magnétiques dont les interférences et interactions influent sur les évolutions du matériau. Richement colorée, *Omens II* explore de bout en bout les tessitures et dynamiques des neuf instruments en présence.

MICHAEL JARRELL

Nachlese Vb

Liederzyklus

(2012)

Cycle de lieder pour soprano et flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, cor en fa, trompette, trombone, tuba, 2 percussions, harpe, piano, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse
Commande : Ensemble Contrechamps de Genève avec le soutien de la fondation U.B.S. pour la Culture et du New York Philharmonic, Alan Gilbert, Director
Éditions : Henry Lemoine
Durée : 25 minutes
Livret : Luis de Góngora y Argote (1561-1627)
Création : le 1er avril 2012, dans le cadre du Festival Archipel à Genève (Suisse), par Yeree Suh (soprano) et l'Ensemble Contrechamps sous la direction de Pascal Rophé
CRÉATION FRANÇAISE

I. *Désorienté*
II. *Weglos*
III. [Instrumental]
IV. *Descaminado*

« Nachlese », littéralement « relire », est un terme emprunté à Goethe, lequel lui donne un sens plus vaste : celui de relecture, réinterprétation, remise en perspective. Dans chacune de ses *Nachlese*, Michael Jarrell revisite une idée – un geste, un matériau, un texte –, déjà utilisée dans une œuvre précédente, parfois de manière extensive, parfois à peine effleurée, pour en exploiter un potentiel laissé vierge. La série des *Nachlese* s'apparente à celle des *Assonances* – lesquelles représentent le « cahier d'esquisse » du compositeur –, mais se fait aujourd'hui plus discrète, la mention de « Nachlese » faisant office de sous-titre.

À propos de ce *Nachlese Vb,* cycle de lieder pour voix et ensemble, Michael Jarrell écrit : « Il y a déjà longtemps que j'ai découvert certains textes de Góngora dans l'édition bilingue de *La Dogana* avec des traductions magnifiques de Philippe Jaccottet. J'ai trouvé ces poèmes très riches, impossibles à réduire à une seule signification. C'est cela, à l'époque, qui m'a poussé à employer un sonnet de cet auteur dans sa langue originale et à écrire *Eco* pour voix et piano. Récemment, j'ai découvert une traduction allemande du même sonnet et j'ai été frappé par son interprétation tellement différente. Cela m'a donné l'idée de reprendre le texte original (et *Eco*) et d'y ajouter trois autres mouvements. Deux employant les traductions française et allemande, et un autre, uniquement instrumental. Quatre points de vue différents du même « objet », un peu comme lorsqu'un spectateur tourne autour d'une sculpture et découvre de nouvelles facettes, de nouvelles lectures. »

Descaminado, enfermo, peregrino
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dio, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,
distincto oyó de can siempre despierto,
y en pastoral albergue mal cubierto
piedad halló, si no halló camino.

Salió el sol, y entre armiños escondida,
soñolienta beldad con dulce saña
salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;
más le valiera errar en la montaña,
que morir de la suerte que yo muero.
Luis de Góngora y Argote

Désorienté, malade, pèlerin,
dans la nuit sombre, d'un pas inexpert
arpentant le désordre du désert,
il erra et longtemps héla en vain.

Il ouït répété, sinon voisin,
l'aboi d'un chien à l'œil toujours ouvert
et sous un piètre et pastoral couvert
trouva pitié à défaut de chemin.

Vint le soleil et d'hermine voilée,
beauté dormeuse en tendre frénésie
assaillit l'encor faible voyageur.

Il paiera le gîte de sa vie :
mieux eût valu en la montagne errer
que de mourir de la sorte que je meurs.

Traduction française de Philippe Jaccottet,
dans *Treize sonnets et un fragment*, Genève, La Dogana,
1985, p. 17.

Weglos und krank in finstrer Nacht
mit unsicherem Fuss
die Wirre des Ödlands betretend,
rief er ins Leer weglos.

Wiederholtes Bellen wenngleich fern,
vernahm er deutlich
und in Hirtenherberge unter schlechtem Dach
fand er Erbarmen, wenngleich er den Weg nicht fand.

Die Sonne stieg und eine Hermelin verhüllte
schlaftrunkene Schönheit in zärtliche Wut
überfiel den Wanderer in seinem Elend.

Gastfreundschaft wird er mit dem Leben bezahlen.
Besser wäre er durch das Gebirge irrt
so zu sterben wie ich sterbe.

BIOGRAPHIE DES COMPOSITEURS

Unsuk Chin (née en 1961)
Née à Séoul en Corée, Unsuk Chin s'initie très jeune au piano et à la théorie musicale. Elle entre ensuite à l'Université nationale de Séoul où elle suit les cours de composition de Sukhi Kang jusqu'en 1985. De 1985 à 1988, une bourse du DAAD lui permet de suivre des cours avec György Ligeti à l'Académie de Hambourg – Ligeti dont l'influence sera déterminante, non pas en termes esthétiques, mais par sa démarche et la rigueur artistique qu'il y déploie. Parmi les passions qu'elle partage avec Ligeti, citons : les objets mathématiques ou les musiques extra-européennes. Sa fascination pour les mathématiques va de pair avec un goût prononcé pour le jeu. Au moyen de parodies ou d'imitations, de jeux de mots ou de jeux de contraintes, Unsuk Chin poursuit, dans le domaine musical, le travail ouvert par les littérateurs de l'Oulipo. Depuis 1988, elle vit à Berlin et travaille au studio électronique de l'Université Technique.

Sascha Janko Dragićević (né en 1969)
C'est en découvrant la musique de Messiaen que Sascha Dragićević décide de devenir compositeur. Il entre au début des années 1990 au conservatoire de Cologne pour étudier la composition auprès de compositeurs aussi différents que York Höller, Krzysztof Meyer et Hans Ulrich Humpert. Il suit également des master classes avec Helmut Lachenmann, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Mauricio Kagel, Klaus Huber et Georg Katzer. Parmi les multiples influences auxquelles il se sait sensible, Sascha Dragićević en distingue quelques-unes plus importantes que les autres : Ligeti, Messiaen, Boulez. Et puis ce que l'on a appelé l'école de Cologne, et plus particulièrement Bernd Alois Zimmermann et Karlheinz Stockhausen – un concert de *Kontakte* à l'âge de vingt ans sera une expérience cruciale s'agissant de sa manière de penser la musique électroacoustique. Plus tard, il sera attiré par les musiques de Gérard Grisey et Tristan Murail.

Ivan Fedele (né en 1953)
L'œuvre d'Ivan Fedele se fonde sur plusieurs caractéristiques essentielles : l'interaction permanente entre les principes d'organisation et de liberté ; la volonté de transmettre des formes facilement identifiables sans céder sur la richesse de l'écriture musicale ; un rapport éminemment musicien à la technologie. Fedele, en ce sens, cherche à concevoir de nouvelles stratégies formelles qui allient certains aspects narratifs du modèle symphonique classico-romantique et les innovations d'écriture ou les nouveaux moyens électroniques du dernier demi-siècle.
Pédagogue reconnu, Ivan Fedele poursuit une intense activité d'enseignement et est à ce titre invité par diverses institutions renommées (universités de Harvard, de Barcelone, la Sorbonne, l'Ircam, Académie Sibelius d'Helsinki, l'Académie Chopin de Varsovie, le Centre Acanthes, le CNSM de Lyon, conservatoires de Bologne et de Turin). Il a par ailleurs été longtemps professeur de composition aux conservatoires de Strasbourg et de Milan.

Michael Jarrell (né en 1958)
L'œuvre de Michael Jarrell est marquée par l'art de Giacometti et de Varèse qui retravaillaient sans cesse la même idée. Le compositeur utilise des motifs récurrents qui se développent comme autant de ramifications à travers ses œuvres. Quoique s'inscrivant dans la descendance du sérialisme, la musique de Michael Jarrell se caractérise par une certaine transparence de texture, une pensée originale des notions de figuration et de polarité harmonique, à l'intérieur d'une conception formelle d'essence discursive et dramatique.
Trois œuvres dramatiques marquent sa carrière : le monodrame *Cassandre* (1994), l'opéra *Galilei* (2006) d'après Bertold Brecht ainsi qu'une pièce de théâtre musical, *Le Père* (2010), sur une nouvelle de Heiner Müller.
Michael Jarrell enseigne la composition à la Haute Ecole de Musique de Genève.

Sergej Maingardt (né en 1981)
Le compositeur allemand Sergej Maingardt obtient une licence de musique en composition électronique de l'École de musique et de danse de Cologne ainsi qu'une licence technique de l'Université des sciences appliquées de Düsseldorf en technologie des médias, et un master en analyse des médias et de la culture auprès de l'université Heinrich Heine de Düsseldorf. Il prépare aujourd'hui son master de composition électronique auprès de Michael Beil et participe, durant la saison 2014-2015 à l'académie internationale de l'Ensemble Modern.
Sa musique est jouée dans des festivals tels que les cours d'été de Darmstadt (2014), Donaueschinger Musiktage (2012), Europe meets Contemporary Dance (Hanoi, Vietnam), Gdansk Dance Festival (2013), Acht Brücken Festival de Cologne, Who Inspires Us? Tadeusz Kantor! (Cracovie, Pologne), Next_generation_4.0/5.0 (Centre des arts et Médias de Karlsruhe), In Front (Aachen, Allemagne), Audio Art Festival (Cracovie, Pologne), Platina Festival (Cologne), Globolize:Cologne (2013).

Emmanuel Nunes (1941-2012)
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 au 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 de 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 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 Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.
Emmanuel Nunes est fait 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.

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS STAGIAIRES

Maurizio Azzan (Italie, né en 1987)
Maurizio Azzan étudie la composition avec Alessandro Solbiati et Salvatore Sciarrino au conservatoire de Milan. Il suit ensuite des cours et des master classes avec Pierluigi Billone, Stefano Gervasoni, Frédéric Durieux, Francesco Filidei, Joshua Fineberg et Tristan Murail. Sa musique est jouée par l'Ensemble intercontemporain, le Divertimento Ensemble, le Nieuw Ensemble, l'Ex Novo Ensemble, l'Ensemble L'Arsenale et des musiciens tels que Marie Ythier, Enzo Porta, Paolo Beltramini, à l'occasion du Huddersfield Contemporary Music Festival, au MITO SettembreMusica, Milano Musica, au Time of Music, à la saison de concert du Budapest Music Center, au Festival Pontino, ainsi qu'au Lo spirito della Musica di Venezia (Teatro La Fenice, Venice). Lauréat d'un prix national d'arts en 2012, il remporte, en 2013, la troisième édition des rencontres internationales Franco Donatoni. Il est actuellement l'un des finalistes du prix multimédia San Fedele, et du concours international de composition Feeding Music de l'Exposition de Milan-2015. Il est publié aux Editions Suvini-Zerboni, à Milan.

Patrick Brennan (Irlande, né en 1982)
Diplômé de piano du Royal College of Music, Patrick Brennan suit un master en composition à la Guildhall School of Music and Drama avec Julian Anderson et obtient une bourse pour ses travaux. En 2013-2014, il étudie dans la classe de solistes de l'académie royale de musique avec Hans Abrahamsen et Bent Sørensen. Sa musique est plusieurs fois primée, notamment par le concours Inspired by the stars de la Royal Philharmonic Society et par le prix de composition du Royal Philharmonic Orchestra de la Guildhall School. Il est l'un des six compositeurs sélectionnés pour le Panufnik Scheme de jeunes compositeurs du London Symphony Orchestra, qui lui a commandé une pièce pour orchestre, créée en février 2015 sous la direction de Sir Mark Elder au Barbican Center. Parmi ses récentes commandes, on peut citer celles du Birmingham Contemporary Music Group, du Quatuor Benyounes et du Piano Circus. Patrick Brennan est membre de l'association des compositeurs irlandais et a été choisi comme jeune artiste par le Royal Philharmonic Orchestra.

Sivan Eldar (Israël, née en 1985)
Sivan Eldar compose avec instruments, électronique, et captations sonores pour des concerts, le théâtre, des émissions de radio et des galeries. Elle travaille avec les orchestres actuels les plus importants, et reçoit de nombreuses récompenses parmi lesquelles celles de la fondation Fullbright, la Fondation Hearst, l'ASCAP, l'Union européenne de Radio-télévision, l'Académie Musicale Chigiana de Sienne (Italie) et le concours Nicola di Lorenzo. Actuellement, Sivan est doctorante à l'université de Berkeley (Californie) où elle travaille au Center for New Music and Audio Technologies (CNMAT) et au Centre de nouveaux médias de Berkeley, sous la tutelle d'Edmund Campion, Franck Bedrossian et Ken Goldberg. Elle passe l'année 2014-2015 à Paris comme lauréate du prix George Ladd de Paris.
www.sivaneldar.com

Alessandro Ratoci (Italie, né en 1980)
Sivan Eldar compose avec instruments, électronique, et captations sonores pour des concerts, le théâtre, des émissions de radio et des galeries. Elle travaille avec les orchestres actuels les plus importants, et reçoit de nombreuses récompenses parmi lesquelles celles de la fondation Fullbright, la Fondation Hearst, l'ASCAP, l'Union européenne de Radio-télévision, l'Académie Musicale Chigiana de Sienne (Italie) et le concours Nicola di Lorenzo. Actuellement, Sivan est doctorante à l'université de Berkeley (Californie) où elle travaille au Center for New Music and Audio Technologies (CNMAT) et au Centre de nouveaux médias de Berkeley, sous la tutelle d'Edmund Campion, Franck Bedrossian et Ken Goldberg. Elle passe l'année 2014-2015 à Paris comme lauréate du prix George Ladd de Paris.

BIOGRAPHIE DES INTERPRÈTES

Raquel Camarinha, soprano
Après une formation musicale complète au Portugal, la soprano Raquel Camarinha obtient en 2011 son master de chant au Conservatoire national supérieur de musique et danse de Paris, dans la classe de Chantal Mathias, puis en 2013 les diplômes d'artiste interprète « Chant » et « Répertoire contemporain et création ». Lauréate de plusieurs concours nationaux et internationaux, Raquel Camarinha remporte en 2013 le 1er prix ainsi que le prix du public au 3e Concours international de chant baroque de Froville.
Son répertoire s'étend du baroque au contemporain. Curieuse du nouveau répertoire, elle fait de nombreuses créations, notamment deux opéras de Luís Tinoco, *Evil Machines* (2008) et *Paint Me* (2010), ainsi que la version de chambre de *La Passion de Simone* de Kaija Saariaho.

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris est un établissement d'enseignement supérieur placé sous la tutelle du ministère chargé de la Culture. Il a pour mission principale de dispenser un enseignement hautement spécialisé et une formation professionnelle de haut niveau dans les domaines de la musique, de la danse et des nouvelles technologies du son. Cet enseignement comprend les connaissances théoriques et la maîtrise pratique nécessaires à l'exercice de ces arts ou professions dans les activités suivantes : disciplines instrumentales classiques et contemporaines, musique ancienne, jazz et musiques improvisées, disciplines vocales, écriture, composition, direction d'orchestre, musicologie et analyse, pédagogie et formation à l'enseignement, métiers du son, et, pour la danse, danse classique et danse contemporaine. Installé depuis vingt ans sur le site de la Villette, le Conservatoire de Paris a toujours cherché à relever les défis de la formation et de la transmission où tradition, création, réflexion et recherche ont chacune leur place, faisant de cette école le vivier de la création de demain.

Internationale Ensemble Modern Akademie
Enseignement, expérimentation et échange : ce sont là les trois passions qui ont présidé à la naissance, en 2003, de l'Internationale Ensemble Modern Akademie. L'Académie, façonnée à l'image de l'Ensemble Modern dont elle est une émanation, reprend à son compte son credo : interprétations d'une qualité exceptionnelle, plaisir partagé de la musique, pluridisciplinarité et internationalité. Durant les trente dernières années, l'Ensemble Modern a échangé avec de nombreux artistes, analysé leurs œuvres, et ainsi engrangé un large bagage musical, qui court depuis le début du xxe siècle jusqu'à nos jours, incarnant ainsi une « mémoire vive de la musique moderne ». L'IEMA, dont les activités sont pilotées par les membres de l'Ensemble Modern, s'efforce d'offrir aux jeunes artistes l'opportunité de bénéficier de cette mémoire, et de l'exploiter de diverses manières. Chaque année, ce sont pas moins de 19 jeunes artistes (instrumentistes, chefs, compositeurs, chef-son) qui, grâce à des fonds de la Fondation fédérale allemande

pour la culture, du Kunststiftung NRW et du Kulturfonds Frankfurt RheinMain, travaillent avec les membres de l'Ensemble Modern sur divers répertoires de la musique contemporaine. Un enseignement basé sur l'apprentissage des techniques instrumentales spécifiques à la musique contemporaine, au traitement de ses notations et aux enjeux de son interprétation, en même temps que sur la maîtrise de certains concepts esthétiques, intrinsèques aux œuvres des XX^e^ et XXI^e^ siècles. La collaboration avec des institutions telles que le Centre pour l'Art et les Medias de Karlsruhe ou l'Institut d'Études Théâtrales Appliquées de Giessen permet de développer des projets pluridisciplinaires. Des compositeurs et de chefs renommés sont régulièrement invités, parmi lesquels : Friedrich Cerha, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm et Hans Zender. Les fruits de ce travail sont présentés lors d'une vingtaine de concerts chaque année, en Allemagne et à l'étranger.

Les jeunes musiciens de l'Internationale Ensemble Modern Akademie et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, rejoints par d'autres jeunes interprètes ont suivi durant dix jours la master class dirigée par Emilio Pomàrico et participent aux concerts Final 1 et Final 2 :

Raquel Camarinha, soprano **
Yuri Matsuzaki, flûte *
Ayumi Mita, hautbois *
Dana Barak, clarinette *
Kija Cho, clarinette *
Jean Detraz, basson **
Camille Jody, cor **
Julien Lucas, cor **
György Zsovár, cor *
Noé Nillni, trompette
Guillaume Platero, trompette **
Jean-Philippe Wolmann, trompette **
Romain Davazoglou, trombone **
Romain Durand, trombone **
Nicolas Garros, trombone
Christine Rolland, euphonium **
Jean-Baptiste Renaux, tuba **
Antoine Ouvrard, clavier **
Julio Garcia Vico, piano *
Haesung Yoon, piano *
Perrine Galaup, mandoline
Estelle Costanzo, harpe **
Eloïse Labaume, harpe **
Jean-Baptiste Bonnard, percussion **
Mervyn Groot, percussion *
Rubens Lopes, percussion **
Junya Makino, violon *
Alicja Pilarczyk, violon *
Antonin Le Faure, alto
Alfonso Noriega Fernández, alto *
Milosz Drogowski, violoncelle *
Ella Rohwer, violoncelle *
Louis Siracusa, contrebasse
Laura Endres, ingénieure du son *

* élèves de l'Internationale Ensemble Modern Akademie
** élèves du département des disciplines instrumentales classiques et contemporaines du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Gregor A. Mayrhofer, direction

Né en 1987 à Munich, Gregor A. Mayrhofer étudie la composition, l'écriture et la direction d'orchestre. Il se forme également au piano, piano-jazz, au violon, à l'orgue et à la clarinette.

En tant que chef d'orchestre et compositeur, Gregor A. Mayrhofer collabore avec des artistes et des orchestres renommés tels que : Avi Avital, Stefan Wilkening, Rumänische Staatsphilharmonie, North Czech Philharmonic Orchestra, Cape Philharmonic Orchestra, Bergische Symphoniker, Neue Philharmonie Nordrhein-Westfalen, Ensemble Nostri Temporis – Kiev, Berliner Sinfonietta, Musikfabrik Köln. Il est fondateur et directeur musical du Studienstiftungsorchester NRW et depuis 2008, a été plusieurs fois assistant de Martin Wettges.

Il reçoit des commandes du Bayerischen Rundfunk, Opera Mauritius, Theaterfestspiele Weilheim, A*DEvantgarde-Festival 2009, Münchner Biennale 2010, Tiroler Festspiele Erl 2010, Bayerischer Landesjugendchor, Siemens Arts Forum 2011 et la Bayerische Staatsoper München.

Gregor Mayrhofer se produit en concert en tant que pianiste, compositeur et chef d'orchestre en Allemagne, Autriche, France, Italie, Slovénie, République tchèque, Roumanie, Ukraine et jusqu'à l'Île Maurice.

Emilio Pomàrico, direction

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, Kurtág, Berio, Donatoni, avec l'Ensemble Modern (Francfort), l'Ensemble Contrechamps (Genève), le Nieuw Ensemble (Amsterdam), l'Ensemble Recherche (Fribourg), le Klangforum Wien. 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.

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 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 nouveau rendez-vous initié en juin 2012, 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, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPES TECHNIQUES

LE CENTQUATRE-PARIS

Équipe technique permanente et intermittente du CENTQUATRE-PARIS

IEMA

Ingénieure du son **Laura Endres**

Ircam

Régisseurs généraux **Cyril Claverie, Emmanuel Martin, Sylvaine Nicolas**

Ingénieur du son **Julien Aléonard**

Régisseur son **Christophe DaCunha**

Stagiaires son **Anaëlle Marsollier, Oscar Ferran**

PROGRAMME

Textes **Jérémie Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

ManiFeste-2016, l'académie

Du 20 juin au 2 juillet 2016

Programme des ateliers de composition et master classes d'interprétation, ouverture de l'appel à candidature à partir du 28 septembre 2015 sur www.ircam.fr

ManiFeste-2016, the Academy

June 20–July 2, 2016

September 28, 2015: find the program for the upcoming composition workshops and master classes, and send in your application on www.ircam.fr

cinéma × télévision × livres × musiques × spectacle vivant × expositions

LE MONDE BOUGE. TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama

Conception graphique : Anne Delastaki - www.annedelastaki.com

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

Racontez-nous votre coup de cœur de spectateur sur :
avisdespectateur@telerama.fr

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, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES
Athénée Théâtre Louis-Jouvet
« Bien Entendu ! Un mois pour la création musicale », une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson
JUNE EVENTS
Ensemble intercontemporain – ensemble associé de l'académie
Institut français
L'Institut français est l'opérateur du ministère des Affaires étrangères et du Développement international pour l'action culturelle extérieure de la France
Le CENTQUATRE-PARIS
Les Spectacles vivants-Centre Pompidou
Mairie du 4e arrondissement de Paris
Maison de la musique de Nanterre
Maison de la Poésie
Nouveau théâtre de Montreuil
Philharmonie de Paris
Radio France
Studio-Théâtre de Vitry
Théâtre des Bouffes du Nord
Toneelhuis

SOUTIENS
FCM-Fonds pour la création musicale
Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik
Mairie de Paris
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture
Réseau ULYSSES,
subventionné par le programme Culture de la Commission européenne
SACD
Sacem
Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Internationale Ensemble Modern Akademie
Orchestre Philharmonique de Radio France
ProQuartet-Centre européen de musique de chambre

PARTENAIRES MÉDIAS
France Culture
France Musique
Le Monde
Télérama

L'ÉQUIPE

DIRECTION
Frank Madlener

COORDINATION
Suzanne Berthy
Juliette Le Guillou, Natacha Moënne-Loccoz

DIRECTION R&D
Hugues Vinet
Sylvie Benoit, Nicolas Donin

COMMUNICATION & PARTENARIATS
Marine Nicodeau
Mary Delacour, Marion Deschamps, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet, Delphine Oster, Caroline Palmier, Anne Simode

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE
Andrew Gerzso
Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet, Florence Grappin

PRODUCTION
Cyril Béros
Julien Aléonard, Melina Avenati, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Christophe Da Cunha, Éric de Gélis, Agnès Fin, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Aurèlia Ongena, Maxime Robert, Clotilde Turpin, Frédéric Vandromme et l'ensemble des équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM
Nicolas Donin
Chloé Breillot, Sandra El Fakhouri, Samuel Goldszmidt

RELATIONS PRESSE
OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre

NOTES

NOTES