

ULYSSES ET ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

ACADÉMIE

Samedi 22 juin, 20h30

Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

Ensemble **ULYSSES**

Ensemble intercontemporain

Matthias Pintscher direction

Benoit Meudic, Arnaud Petit, Juhani Liimatainen, Florent Caron Darras

réalisation informatique musicale Ircam

Stefano Gervasoni

Su un arco di bianco

Création française

Matthias Pintscher

Verzeichnete Spur

Entracte

Florent Caron Darras

Sentinelle Nord

Magnus Lindberg

Joy

Durée du concert : 2 heures environ (avec entracte)

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Ensemble intercontemporain, ensemble associé de l'académie.

Avec le soutien du réseau ULYSSES, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne, et de la Sacem. **L'Ircam est partenaire** du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.



Samedi 22 juin, 20h30
Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

ULYSSES ET ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

STEFANO GERVASONI

Su un arco di bianco

Sinfonietta pour flûte et violon concertant

(1991)

Effectif - solistes: flûte (aussi flûte piccolo et flûte en sol) et violon; ensemble: hautbois, clarinette basse, clarinette contrebasse, basson (aussi contrebasson), cor, trompette, trombone [ténor complet], percussions, célesta, violon, alto, violoncelle, contrebasse

Durée: 16 minutes

Édition: Ricordi, n° 135769

Création: le 28 novembre 1991, au Forum 91 de Montréal (Canada), par le Nouvel Ensemble Moderne, sous la direction de Lorraine Vaillancourt

J'ai écrit *Su un arco di bianco* entre 1990 et 1991, alors tout jeune compositeur issu du conservatoire de Milan. Ces années ont marqué un tournant dans la définition de mon langage compositionnel, du moins de ce que je considère être sa première phase.

J'étais à l'époque nourri par la musique des compositeurs qui m'attiraient profondément (Schubert, Debussy, Webern, Nono, Castiglioni), par la poésie des Pablo Neruda, Friedrich Hölderlin, Franco Fortini, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Edoardo Sanguineti, Giorgio Caproni, Toti Scialoja (que je mettais *déjà en musique* dès avant 1990) aussi bien que par l'art plastique (Jan Vermeer, Paul Klee et Fausto Melotti) qui fut mon premier moyen d'expression artistique. Je me rapprochais alors tout naturellement de l'univers poétique d'Emily Dickinson dont je mettais concomitamment en musique quelques poèmes

(réunis en 1992 dans le cycle *Least Bee*). Dans les paroles de cette poétesse, à la fois simples et insaisissables, et dans les structures sémantiques organiques et vertigineuses qu'elles échaudaient, je trouvais réalisé une forme d'idéal que je voulais atteindre avec ma musique, ainsi que le but expressif auquel devaient aspirer ses procédés formels.

Voici ce que j'écrivais en 1991 pour présenter *Su un arco di bianco*: « Dans cette pièce, deux intentions formelles opposées coexistent. D'une part, le choix de moyens extrêmement simples: quelques gestes minimaux (des "signaux"), quelques principes de relation régis par celui, essentiel, de la répétition. D'autre part, un travail subtil d'élaboration timbrique qui donne aux éléments des significations simples et en constante évolution, qui fait briller un seul geste avec des intentions différentes, attribue et soustrait en même temps un centre à la construction. Comme si, de manière surprenante, un discours était créé avec un répertoire de mots très limité, en leur donnant des intentions et des significations différentes par le simple déplacement d'accents; comme si en choisissant une direction indiquée, on voulait couvrir toutes les autres directions possibles (Paul Klee, *Labiler Wegweiser*).

Le titre est la traduction italienne d'un fragment de poème d'Emily Dickinson :

*A Spider sewed at Night
Without a Light
Upon an Arc of White*

Une araignée tissa la Nuit
Sans une Lumière
Sur un Arc de Blanc ».

La figure de la litote, de l'ellipse, une économie générale des moyens, le minimalisme constructif et la microscopie sonore de son traitement devaient produire un effet de simplicité apparente et d'ambiguïté insoluble. J'en parle, du point de vue théorique, dans deux écrits parus peu après la composition de *Su un arco di bianco* et de *Least Bee*, qui marquent la fin de ma première période compositionnelle : *Considérer l'évidence comme énigmatique* (1993) et *Les paradoxes de la simplicité* (1996).

Depuis, j'ai essayé de développer un langage de composition de type « inclusif », formellement complexe, plus riche et dense du point de vue dynamique et polyphonique, narratif et dramatique, varié stylistiquement et expressivement, par l'intégration à différents niveaux d'autres genres de langage musical, savants, traditionnels et populaires, à la recherche d'une relation profonde avec l'histoire et projetée vers le futur. Si je suis resté fidèle à la poésie comme principale source d'inspiration (avec notamment des pièces pour une ou plusieurs voix solistes et pour ensemble vocal d'après Rainer Maria Rilke, Gottfried Benn, Lisa Spalt, Luís de Camões, Torquato Tasso, John Donne, Angelus Silesius, Nelly Sachs, Giuseppe Ungaretti, Lorenzo Calogero, Philip Levine, José Ángel Valente, Saigyō Hōshi, Samuel Beckett, Hyacinth Freiherr von Wieser), tout cela m'a amené à abandonner une vision « épurée » de la musique, évidente dans *Su un arco di bianco*, et à approfondir les problèmes de la musique comme discours, véhicule et message, à la fois agissant sur les émotions et mettant en valeur ses aspects cognitifs, son potentiel communicatif.

Stefano Gervasoni

MATTHIAS PINTSCHER

Verzeichnete Spur [Trace esquissée]

pour contrebasse, trois violoncelles, ensemble et électronique temps réel

(2005)

Effectif - solistes: contrebasse, 3 violoncelles;
 ensemble: clarinette basse, clarinette contrebasse,
 3 percussions, harpe, piano
 Durée: 20 minutes
 Commande: Ars Musica & Salzburger Festspiele
 pour le Klangforum Wien
 Éditeur: Bärenreiter
 Réalisation informatique musicale Ircam: Benoit Meudic
 Dispositif électronique: temps réel
 Création: le 9 mars 2006, à Bruxelles, dans le cadre
 du festival Ars Musica, par le Klangforum Wien,
 sous la direction de Matthias Pintscher

Dans mon opéra *L'Espace dernier* (2002-2003), j'ai développé un concept dramaturgique où je thématise la perspective acoustique. Il s'agissait pour moi d'exposer un vocabulaire sonore (un matériau) et sa résolution continue ou sa transformation en un état autre, plus « ouvert ». Les impulsions et les signes résiduels restaient sans réponse dans ce « dernier espace acoustique »... Dans cette pièce créée pour le Klangforum Wien, j'ai souhaité prendre un point de départ similaire et continuer à travailler aux perspectives que j'ai développées, en me concentrant cette fois sur une formation et une dimension particulières. J'ai placé l'autonomie de la ligne évocatrice au centre de mes réflexions. Cette ligne décrit la gestuelle de la marche (qui est elle-même le thème de l'opéra). L'espace dans lequel se meuvent ces signes et ces formes en marche se trouve dans un non-espace. La présence d'un signe ne doit valoir que dans l'instant où il communique avec nous - il est décrit, évoqué et dissous à nouveau, comme s'il suivait sa propre trace esquissée (*Verzeichnete Spur*).

Roland Barthes: « Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe. »

Matthias Pintscher

FLORENT CARON DARRAS

Sentinelle Nord pour 21 musiciens et dispositif électroacoustique 8 canaux
(2017)

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes basses,
2 bassons, 2 pianos, accordéon [microtonal XAMP],
2 percussions, guitare électrique, 2 violons,
2 altos, 2 violoncelles, contrebasse

Durée : 20 minutes

Dédicace : à David Reiland, Stefano Gervasoni
et Luis Naón

Éditeur : Otmani Édition

Réalisation informatique musicale : Florent Caron Darras

Dispositif électronique : dispositif électroacoustique
8 canaux

Création : le 26 septembre 2017, au Conservatoire
national supérieur de musique et de danse de Paris,
par l'Orchestre des Lauréats du Conservatoire, sous
la direction de David Reiland

L'île de North Sentinel, dans le golfe du Bengale, abrite l'une des dernières populations qui restent isolées de la civilisation moderne. Rejetant tout contact avec autrui, ceux que nous appelons les Sentinelles portent avec eux l'image d'une humanité immuable, qui ne souscrit pas à cette ligne du temps politique et technologique que nous connaissons. Pour exister, la dimension originelle, sinon sauvage, des Sentinelles passe par un comportement violent à l'égard de quiconque s'approcherait trop de leur territoire : en somme, nous pouvons y voir un acte de résistance d'un monde sur un autre, d'un espace sur un temps. En proposant l'union du paradigme électrique avec celui de l'instrument, la musique mixte porte

en elle un potentiel de dualité entre la concrétude des corps et l'abstraction technologique. Dans *Sentinelle Nord*, j'ai voulu que les haut-parleurs ne soient habités que par des sons de synthèse, agissant dans un constant rapport de mimesis avec la matière instrumentale. Surtout, cette entité synthétique allait devoir gagner son propre espace depuis la scène, cherchant à prolonger les hauteurs et énergies instrumentales jusque dans la salle, pour finir par y établir le lieu de son autonomie. Dans une dialectique sous tension, cette lutte pour le détachement ou pour le refus de disparaître trouvera résonance dans l'image martiale de la sentinelle, tandis que la technologie portera toujours l'idée d'un futur : l'idée d'un Nord.

Florent Caron Darras

MAGNUS LINDBERG

Joy pour ensemble et électronique

(1990)

Effectif : 2 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), hautbois, 2 clarinettes (aussi 1 clarinette en mi bémol), clarinette basse, basson (aussi contrebasson), 2 cors, trompette, trombone, tuba, 2 percussions, piano (aussi célesta), clavier électronique/MIDI/synthétiseur, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse

Durée : 27 minutes

Dédicace : à Jukka-Pekka Saraste

Commande : Ensemble intercontemporain et Fondation Total pour la musique

Éditeur : Wilhelm Hansen, Copenhague

Réalisation informatique musicale Ircam : Arnaud Petit, Juhani Liimatainen

Création : le 9 décembre 1990, à l'Alte Oper de Francfort (Allemagne), par l'Ensemble intercontemporain, sous la direction d'Arturo Tamayo

Après *Kraft* (1983-1985) pour grand orchestre, après *UR* (1986) : *Joy*, pour grand ensemble. Ces titres ramassés, ces monosyllabes sont à l'image de la vitalité contenue, de la force et de la confiance créatrice qui animent les grandes architectures de Magnus Lindberg.

Dans *Joy*, le compositeur utilise à la fois les instruments traditionnels - bois, cuivres, percussions, piano et cordes - et la lutherie électronique. L'échantillonneur permet de disposer de sons particuliers, obtenus par traitement pour le moins inhabituel d'un piano à queue : mis en position verticale, ses cordes complètement détendues et frottées avec un archet, le « grand piano » a pu livrer des sonorités inouïes,

soigneusement ciselées par divers filtres. Il ne s'agit pourtant pas de satisfaire gratuitement à une humeur ludique : cette matière insolite apparaît bien par moment comme la résultante acoustique des processus qui président au déploiement de la forme globale.

L'informatique est également mise à contribution pour accélérer les opérations qui régissent l'organisation des hauteurs dans la composition. Et c'est par une démarche originale que le compositeur parvient à réunir deux hiérarchies - l'une issue de la tradition sérielle, l'autre de ce qu'il est convenu d'appeler « musique spectrale » : des ensembles de notes aux propriétés symétriques remarquables coexistent avec des échelles fondées sur les composantes acoustiques internes du son - les harmoniques. Magnus Lindberg le pianiste se dit fasciné par ces agrégats symétriquement espacés, si fréquents dans la musique d'un Bartók : ils se prêtent à toutes sortes de permutations qui démultiplient leurs possibilités combinatoires. À l'inverse, la simulation instrumentale de l'image magnifiée d'un son - de son *spectre* - permet d'assoir le discours sur des résonances naturelles retrouvées. L'univers intérieur du son - imperceptible dans des conditions normales d'audition - fournit le modèle des lois de ses associations externes avec d'autres sons. Une texture en constant renouvellement résulte des interactions entre ces deux types d'organisation des hauteurs. Et la forme de l'œuvre se définit par le degré et le type de discontinuité

qui intervient dans ces transitions. *Joy* s'ouvre sur une série d'épisodes brefs et contrastés, qui s'interrompent mutuellement par des écarts brusques dans le tempo: le compositeur compare une telle structure cloisonnée à celle des « variations » traditionnelles. Cette section introductive débouche sur l'amorce d'un processus. À l'opposé des changements abrupts qui précèdent, une telle écriture s'appuie sur une transformation continue de la texture et, en particulier, de l'ambitus: les événements particuliers se répartissent de façon statistique au sein d'une tendance générale, et s'effacent au profit d'une forte directionnalité de l'énoncé; le tempo est cette fois uniformément accéléré sur une longue période et l'ensemble tend à se resserrer vers le grave. L'aboutissement de cette lente métamorphose est une première « cadence » non-mesurée pour l'échantillonneur: les sonorités décrites ci-dessus apparaissent, selon les termes du compositeur, comme une « métaphore sonore de la compression » qui affecte graduellement le matériau - un peu comme si un processus se déroulant dans le temps s'était condensé en son, le rythme devenant timbre. Car Magnus Lindberg nie la pertinence des paramètres musicaux: le fait sonore est un tout indissociable dont seules les dimensions perceptives changent. Un tel processus est équilibré de façon symétrique peu avant la fin de l'œuvre; une décélération continue, suivie d'un élargissement considérable de l'ambitus parviennent à une nouvelle suspension de la battue: un point d'orgue culminatif avant la section conclusive.

De même, vers le centre de la composition, deux volets se répondent: ils ont le caractère d'un scherzo et sont reliés par une brève séquence transitionnelle que le compositeur compare à un « collier de perles ». Le second scherzo, par son écriture qui n'est pas sans rappeler celle du « minimal art », semble comme le pôle inverse des processus de transformation continue: les événements tendent à s'y figer dans la répétition. La dialectique entre symétrie et directionnalité traverse tous les niveaux d'élaboration de *Joy*: depuis l'organisation locale des hauteurs jusqu'au parcours formel. S'y superpose une autre opposition tout aussi féconde: celle de différents groupes instrumentaux au sein de l'ensemble. *Joy* affirme ainsi la permanence du principe de l'ancien « concerto grosso ». Car une esthétique de la symétrie - des objets musicaux comme cristaux - n'exclut pas le travail avec des archétypes. Des courbes, des gestes s'associent aux différents accords, et la conception de la grande forme est volontiers dramatique. Magnus Lindberg avait pensé intituler sa pièce *Prometheus*.

Peter Szendy

Entretien avec **Ettore Biagi**, clarinettiste de l'Ensemble ULYSSES en 2018 et 2019

L'Ensemble ULYSSES : une expérience unique

D'où vous vient votre intérêt pour les musiques de création ?

Difficile d'identifier une origine unique. Cela procède pour moi d'un processus qui dépasse mon seul parcours musical pour couvrir la totalité de mes intérêts. Dans tous les domaines artistiques, je suis attiré par les langages singuliers, c'est-à-dire par les esthétiques qui sont susceptibles de me causer un choc. Par exemple, quand j'ai commencé à apprécier les films de Buñuel, j'ai aussi découvert la poésie d'Henri Michaux, qui m'a amené à connaître la musique de Fausto Romitelli. Mes voyages dans les musiques de création commencent souvent avec une lecture, la découverte d'un concept intrigant qui peut être lié à différents artistes, ou avec la constatation d'affinités inattendues entre des partitions du répertoire « classique » et les expérimentations d'un esprit contemporain. Chaque découverte exige d'acquérir de nouvelles clés de lecture, et d'écouter, de lire, de regarder « comme un enfant ». Ensuite, au fil des occasions que j'ai eues de jouer et connaître les musiques d'aujourd'hui, j'ai pu saisir combien, même dans son caractère incomplet et transitoire, celles-ci sont intimement liées à tous les points d'interrogations qui subsistent dans le monde autour de nous.

Quelle est la place de la musique contemporaine (son répertoire et ses modes de jeu) dans la formation musicale que vous avez suivie ?

En Italie, d'où je viens, les élèves de conservatoire sont rarement confrontés à la musique contemporaine. La vie d'un jeune musicien est placée sous le sceau de la « spécialisation », c'est-à-dire que, au sortir du tronc commun traditionnel, il doit faire une série de choix éducatifs très ciblés. L'une des plus importantes institutions italiennes s'agissant de l'enseignement des techniques et du répertoire contemporains était jusqu'à récemment l'Académie du théâtre de La Scala de Milan. Je parle au passé car, en 2016, qui coïncide avec ma dernière année là-bas, les programmes ont été revus, et celui qui concernait les musiques de création a été considérablement redimensionné, passant d'un cursus complet à quelques productions occasionnelles dans le cadre de l'académie d'orchestre. Néanmoins, cette expérience milanaise a représenté un passage fondamental dans ma formation musicale et pour ma compréhension de la juste approche des différents styles d'écriture contemporaine. On nous a aussi habitués à la brièveté des périodes de travail individuel et au rythme élevé caractéristiques du cadre professionnel dans le domaine. Ces acquis ont été précieux pour me préparer à mes expériences suivantes, que ce soit l'académie du Festival de Lucerne ou l'Ensemble ULYSSES.

Justement: pourquoi avoir posé votre candidature pour l'Ensemble ULYSSES ?

Si on considère l'ensemble des formations qu'offre la scène internationale sur le sujet, on constate que rien ne s'en approche, de près ou de loin: une tournée européenne auprès des plus importantes institutions de recherche avec un ensemble de jeunes musiciens sélectionnés, c'est littéralement unique. L'aspect itinérant du projet est l'un de ses grands attraits: l'une des particularités de la scène musicale contemporaine est en effet que les langages et écritures sont très différents selon les pays, bien souvent liés à des techniques et codes d'interprétation particuliers à chacun. Pour un jeune musicien qui souhaite acquérir une sensibilité mature et complète, se plonger dans différents lieux de création est essentiel pour comprendre la géographie musicale changeante d'aujourd'hui.

En outre, alors que la quasi-totalité des académies internationales sont essentiellement symphoniques (Gustav Mahler Jugendorchester, Verbier Festival, Schleswig-Holstein Musik Fest, Pacific Music Festival et même l'Académie du Festival de Lucerne), j'ai personnellement une forte prédilection pour la musique de chambre, et le répertoire contemporain est riche en pièces destinées à une grande variété d'effectifs. C'était donc pour moi une occasion idéale de m'immerger dans de merveilleuses partitions en compagnie de collègues de très haut niveau et dans des contextes privilégiés. Mais le plus important pour moi était toutes ces rencontres auxquelles un tel projet pouvait donner lieu: jouer avec les solistes de l'Ensemble intercontemporain, travailler avec des compositeurs majeurs (Helmut Lachenmann, Beat Furrer, Michael Jarrell, Mauro Lanza, etc.) et partager tout cela avec des camarades animés d'une égale curiosité et d'une égale passion pour les défis et les découvertes.

Vous faisiez déjà partie de l'Ensemble ULYSSES l'an passé: comment cela s'est-il passé ?

La tournée 2018 est passée par l'Italie, l'Allemagne, la France et les Pays-Bas. Tout a commencé à Bobbio, avec une semaine de travail avec le Divertimento Ensemble qui s'est conclue sur notre premier concert, dans le cadre de la saison musicale de l'ensemble italien. Le lieu, le répertoire et l'organisation de cette première étape ont représenté une entame idéale pour permettre à un groupe nouvellement constitué de se connaître et de devenir une équipe. Dans notre cas, toutefois, s'est passée quelque chose de plus rare encore: l'alchimie musicale et humaine entre les membres de l'ensemble fut des plus fortes dès le début, avant même la première répétition. L'enthousiasme et l'envie de faire de la musique étaient contagieux, et l'atmosphère détendue d'une petite ville comme Bobbio, avec sa rivière et son ouverture à la nature, nous a permis de passer des moments ensemble en dehors du travail, qui sont devenus des souvenirs partagés. Avec le recul, je pense que l'esprit particulier de l'Ensemble ULYSSES 2018 trouve son origine dans ces jours-là, qui ont sans doute posé les fondations pour affronter avec succès les défis suivants.

Après les concerts en Italie, l'ensemble s'est installé à Paris pour deux semaines d'intense travail dans l'atmosphère dynamique et enrichissante du festival ManiFeste La perspective de se mêler à l'Orchestre Philharmonique de Radio France et à l'Ensemble intercontemporain pour deux programmes différents, et d'aller à la rencontre d'artistes de classe mondiale, a donné à l'ensemble une énergie et une vitalité qui restent pour moi une des impressions les plus représentatives de toute expérience ULYSSES. Si l'alchimie est née à Bobbio, c'est à Paris qu'on a découvert notre

potentiel en tant qu'ensemble, et que la complicité initiale est devenue, dans certain cas, véritable amitié.

Le moment qui, j'en suis sûr, restera dans toutes les mémoires est le concert final de ManiFeste, où nous avons joué avec l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Beat Furrer. Lequel concert venait couronner un travail qui avait débuté avec les solistes de l'EIC lors de cours introductifs et s'était poursuivi par des répétitions avec ces mêmes solistes et les compositeurs Beat Furrer, Helmut Lachenmann et Michael Jarrell. Le dialogue avec ces créateurs à propos de leurs partitions a mis la musique au centre de nos préoccupations, en même temps qu'il nous a permis de comprendre ce qui fait la différence entre un ensemble de l'envergure de l'EIC et la majorité des autres ensembles. Si l'on ne retenait qu'un aspect positif du projet ULYSSES, ce serait justement celui-là : de jouer aux côtés de musiciens de ce calibre, et non pas seulement de travailler avec eux lors de cours individuels, comme c'est le plus souvent le cas. Après les concerts à Paris, l'ensemble est parti à Royaumont avant de gagner Utrecht et Francfort. À Royaumont, nous avons retravaillé des pièces que nous avons déjà étudiées à Bobbio et l'on a pu constater les énormes progrès faits au cours de notre séjour ManiFeste : nous avons trouvé un son, nous avons gagné en précision et en sensibilité.

Vous revenez cette année : pourquoi ?

D'abord, j'ai beaucoup à apprendre sur le répertoire abordé cette année. Ensuite, je crois qu'on peut toujours progresser, et il faut se saisir de toutes les occasions qui se présentent, même si cela signifie retourner dans les mêmes lieux à plusieurs reprises. D'ailleurs, il y a cette année une étape qu'il n'y avait pas l'an passé : Snape

Maltings au Royaume-Unis où je n'ai jamais travaillé. Et j'étais très curieux de me rendre dans ce lieu où l'héritage de Benjamin Britten (un compositeur que j'adore) est toujours très fort.

Avec vos camarades du millésime 2018, vous avez souhaité pérenniser l'ensemble tel qu'il était composé : où en êtes-vous de cette aventure ?

Effectivement, dès l'étape de Royaumont, les liens qui s'étaient tissés étaient si forts que nous avons à maintes reprises discuté de cette idée... Cela procédait surtout d'une volonté partagée de préserver l'esprit de l'ensemble, ainsi que de la conviction que l'amitié et l'alchimie interpersonnelles sont de solides fondations pour faire de la musique de chambre. L'ensemble réunissant une grande variété de nationalités, la difficulté majeure a été de continuer à faire vivre le projet et celui-ci a plusieurs fois changé de forme. En février dernier, lors de l'assemblée générale du réseau ULYSSES qui se tenait à Graz, l'Ircam a d'ailleurs proposé d'intégrer notre ensemble aux activités pérennes du réseau, sous le nom de Cantus25. Le projet n'a hélas pas emporté l'assentiment de la majorité des institutions concernées. Désormais, même si nous bénéficions du soutien de l'Ircam, nous sommes dans l'obligation de nous développer de manière autonome. Nous sommes néanmoins en contact avec plusieurs institutions qui ont manifesté leur volonté de s'associer au projet, ce qui nous permet d'envisager l'avenir avec un certain optimisme.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Florent Caron Darras (né en 1986)

Aussi sensible à la musique des spectaux qu'aux musiques électroniques ou traditionnelles (notamment iraniennes et japonaises), Florent Caron Darras écrit une musique traversée par la question des modèles sonores, de l'harmonie, des ornements et des attaques, motivée jusque dans ses titres par les rapports entre l'humain et son environnement. Né au Japon, c'est par le chant grégorien et les percussions classiques qu'il commence sa pratique musicale. Après un master recherche sur la musique contemporaine japonaise à Paris-Sorbonne, il entre au Conservatoire de Paris, en composition (S. Gervasoni et L. Naón), improvisation, analyse et esthétique, et suit le Cours de l'Ircam. Agrégé de musique, il poursuit des recherches sur les polyphonies vocales de Géorgie avec Simha Arom.

brahms.ircam.fr/florent-caron-darras

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 compositionnelles: 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*, 2005-06), 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 de Paris.

brahms.ircam.fr/stefano-gervasoni

Magnus Lindberg (né en 1958)

Lors de sa période parisienne (1981-1993), la musique de Magnus Lindberg s'ouvre à diverses influences qu'il assimile de manière personnelle, loin de tout post-modernisme. Si l'on peut y distinguer des traces de Sibelius, du free-jazz, du post-punk, du minimalisme américain ou des musiques traditionnelles (Asie du Sud-Est), Lindberg n'en adopte pas moins les fondements du sérialisme américain de Babbitt et de la *Set Theory* de Forte. Le spectralisme contribue à l'élaboration de son écriture harmonique, associé au principe de la chaconne. À partir des années 1990, il aspire à une pureté des sonorités, une légèreté de l'ornementation et trouve dans l'orchestre sa formation de prédilection. Il tend à émanciper l'individualité virtuose de la masse en préservant les effets de texture.

brahms.ircam.fr/magnus-lindberg

Matthias Pintscher (né en 1971)

«Ma réflexion de chef d'orchestre est enrichie par mon propre processus d'écriture et vice-versa.» Après une formation musicale (piano, violon, percussion), Matthias Pintscher commence ses études de direction d'orchestre avec Peter Eötvös. Âgé d'une vingtaine d'années, il s'oriente d'abord vers la composition avant de trouver un équilibre entre ces deux activités, qu'il juge totalement complémentaires. Auteur d'œuvres majeures pour les meilleurs orchestres, son regard de compositeur sur la partition nourrit en retour son expérience d'interprète.

Rapidement remarqué pour son interprétation de la musique contemporaine, il développe également une affinité pour le répertoire de la fin du XIX^e et du XX^e siècle.

brahms.ircam.fr/matthias-pintscher

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Ensemble ULYSSES

S'inspirant des parcours des musiciens classiques qui sillonnaient l'Europe à des fins de formation et d'enrichissement de leur pratique, le réseau ULYSSES réunit une quinzaine d'institutions européennes autour de la promotion et la professionnalisation du jeune compositeur. Avec l'Ensemble ULYSSES, le réseau ULYSSES a franchi un nouveau cap en dirigeant ses efforts vers les jeunes interprètes - toujours dans le domaine de la musique d'aujourd'hui. Depuis 2017, l'Ensemble ULYSSES circule chaque année entre plusieurs académies européennes, cet été à Snape Maltings, ManiFeste et la Fondation Royaumont.

ircam.fr/manifeste/academie/ensemble-ulysses

Musiciens de l'Ensemble ULYSSES

Jaume Darbra Fa, flûte

Claire Colombo, hautbois

Ettore Biagi, Juan Gabriel Olivares, clarinettes

Olivia Palmer-Baker, basson

Mari Tirkkonen, cor

David Schmidt, trompette

Joseph Mumm, trombone

Martin Cornwell, tuba*

Baptiste Ramond, guitare électrique*

Andrew Zhou, piano

Tom Goemare, Jonathan Jakshøj, percussions

Anna Jalving, Ernst Spyckerelle, violons

Julie Michael, alto

Andrew Power, violoncelle

Jonathan Heilbron, contrebasse

*musicien supplémentaire

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du xx^e siècle à aujourd'hui.

Constitués en groupe permanent, ils participent, sous la direction musicale de Matthias Pintscher, aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble.

En résidence à la Philharmonie de Paris, l'Ensemble se produit en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris et de la Fondation Meyer pour ses projets de création.

ensembleinter.com

Musiciens de l'Ensemble intercontemporain

Musiciens uniquement encadrants

Lucas Lipari-Mayer, trompette

Jérôme Naulais, trombone

Jeanne-Marie Conquer, violon

Musiciens encadrants participant au concert

Emmanuelle Ophèle, flûte

Didier Pateau, hautbois

Alain Billard, clarinette

Paul Riveaux, basson

Jean-Christophe Vervoitte, cor

Sébastien Vichard, piano

Gilles Durot, percussion

John Stulz, alto

Pierre Strauch, violoncelle

Nicolas Crosse, contrebasse

Musiciens participant au concert

Jean-Étienne Sotty, accordéon microtonal XAMP*

Valeria Kafelnikov, harpe

Éric-Maria Couturier, violoncelle

*musicien supplémentaire

Benoit Meudic réalisateur en informatique musicale Ircam

Benoit Meudic est musicien, thérapeute et réalisateur en informatique musicale. Il commence sa carrière à l'Ircam en qualité de chercheur. En 2004, il obtient sa thèse en informatique musicale, portant sur *L'analyse automatique de structures musicales*. En parallèle, il étudie le piano avec Alain Neveu, et suit des cours d'écriture avec Jean-Michel Bardez. Depuis, il a réalisé l'informatique musicale des pièces de nombreux compositeurs, dont Yan Maresz, Georgia Spiropoulos, Unsuk Chin, Luca Francesconi, Jérôme Combier, Michaël Levinas, Bruno Mantovani, Alireza Farhang et Thierry De Mey. En 2008, il co-fonde l'ensemble Hierophantes avec le plasticien Yves-Marie L'Hour et crée plusieurs installations multimédias. Il poursuit en parallèle une activité d'accompagnement thérapeutique par l'hypnose et le tantra en proposant des consultations en individuel ainsi que des animations de groupe.

ÉQUIPE TECHNIQUE

Ensemble intercontemporain

Jean Radel, régisseur général

Nicolas Berteloot, Samuel Ferrand,

Aurore Houeix, Erwan Lemetayer, David Raphaël,
régisseurs de production

Ircam

Julien Aléonard, ingénierie sonore

Alexandre Chaigne, Valerian Langlais,
assistanat son

Éric de Gelis, régie d'orchestre

Florent Simon, régie générale

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes et traductions

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 de deux rendez-vous annuels: ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique.

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

ircam.fr

APPEL À CANDIDATURES

MANIFESTE-2020, L'ACADÉMIE

Du 15 au 27 juin 2020

Ateliers de composition et master classes
d'interprétation

Ouverture des candidatures à partir
du **1^{er} octobre 2019**

www.ircam.fr

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

PARTENAIRES

Centre Pompidou/Les Spectacles vivants,
Musée national d'art moderne
Cité de la musique - Philharmonie de Paris
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Ensemble intercontemporain
La Scala Paris
Le CENTQUATRE-PARIS
Maison de la musique de Nanterre
MC93, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis
Musée de l'Orangerie
Pôle supérieur d'enseignement artistique Aubervilliers - La Courneuve - Seine-Saint-Denis Ile-de-France dit « Pôle Sup'93 »
ProQuartet-Centre européen de musique de chambre
Radio France
Rendez-vous Contemporains de l'Église Saint-Merry
T2G - Théâtre de Gennevilliers
Centre dramatique national

SOUTIENS

Réseau Interfaces, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne
Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES MÉDIAS

France Musique
Le Monde
Télérama
Transfuge

Centre
Pompidou



ENSEMBLE
INTER-
CONTEM-
PORAIN



radiofrance



CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS



Le Monde



TRANSFUGE

ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

DIRECTION ARTISTIQUE

Suzanne Berthy

Natacha Moëgne-Loccoz, Bertrand Drumain

INNOVATION ET MOYENS

DE LA RECHERCHE

Hugues Vinet

Sylvie Benoit, Guillaume Pellerin,

Émilie Zawadzki

UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE STMS

Brigitte d'Andréa-Novet, Jean-Louis Giavitto

COMMUNICATION ET PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Émilie Boissonnade, Mary Delacour,

Clémentine Gorlier, Camille Guermeur,

Alexandra Guzik, Deborah Lopatin,

Claire Marquet

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Philippe Langlois

Aurore Baudin, Sophie Chassard,

Simone Conforti, Roseline Drapeau,

Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet, Marco Liuni,

Jean Lochard, Grégoire Lorieux, Mikhail Malt,

Jean-Paul Rodrigues

PRODUCTION

Cyril Béros

Luca Bagnoli, Raphaël Bourdier,

Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars,

Clément Cerles, Cyril Claverie, Joseph Dubrule,

Agnès Fin, Audrey Gaspar, Éric de Gélis,

Anne Guyonnet, Jérémie Henrot,

Clément Marie, Aline Morel, Aurélia Ongena,

Damien Ripoll, Maxime Robert, Florent Simon,

Clotilde Turpin et l'ensemble des équipes techniques intermittentes.