

L'Ircam et le Centre Pompidou présentent

SPECTRAL I

Mercredi 12 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle et Forum

Élise Chauvin soprano

Mathieu Dubroca baryton

Julie Brunet-Jailly flûte

L'itinéraire

Mathieu Romano direction

Serge Lemouton, Laurent Pottier réalisation informatique musicale Ircam

Christophe Forey lumières

Kaija Saariaho

Terrestre

Sina Fallahzadeh

Metanoïa

Création 2019

Fausto Romitelli

EnTrance

■ Le public est invité à quitter la Grande salle et à se rendre dans le Forum pour écouter la dernière pièce au programme.

James Tenney

In a Large, Open Space

Durée du concert: 1h30 environ

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, L'itinéraire.

Avec le soutien de la fondation Ernst von Siemens et de la Sacem.

KAIJA SAARIAHO

Terrestre pour flûte solo et petit ensemble

(2002)

Effectif : flûte solo, violon, violoncelle, harpe, percussionniste

Durée : 10 minutes

Commande : Eleanor Eisenmenger pour les cinquante ans de Kaija Saariaho

Éditeur : Chester Music

Création : le 5 février 2003, à New York (*États-Unis*), par Camilla Hoitenga (flûte), Yonah Zur (violon), Felix Fan (violoncelle), Bridget Kibbey (harpe) et Steven Schick (percussion)

1. Oiseau dansant
2. L'oiseau, un satellite infime

Terrestre est née en remettant sur le métier le second mouvement d'*Aile du Songe*, un *Concerto pour flûte en deux mouvements* dédié à Camilla Hoitenga. Les titres des deux œuvres sont empruntés à un recueil de poèmes de Saint-John Perse, *Oiseaux*, qui était déjà la source d'inspiration de la pièce pour flûte seule *Laconisme de l'aile*. Le poète y décrit le vol des oiseaux et cette riche métaphore ornithologique lui permet de décrire les mystères de la vie au travers d'un langage abstrait et multidimensionnel.

À rebours d'un Olivier Messiaen, Kaija Saariaho s'intéresse plus à l'idée de l'oiseau qu'à son chant. *Terrestre* se compose de deux parties. La première, *Oiseau dansant*, fait référence à un conte aborigène dans lequel un oiseau, danseur virtuose, enseigne la danse à tout un village. La deuxième section, *L'oiseau, un satellite infime*, est une synthèse des deux parties du concerto dont la pièce est tirée. L'imagerie poétique rappelle ces quelques mots que Saariaho a écrits au début de sa carrière : « Ma volonté est d'aller plus loin, et plus profond. »

SINA FALLAHZADEH

Metanoïa pour baryton, ensemble et électronique

(2019)

Effectif : baryton, flûte, hautbois, trompette, trombone, harpe, percussions, violoncelle, contrebasse et électronique

Durée : environ 20 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou

Éditeur : non édité

Réalisation informatique musicale Ircam :

Serge Lemouton

Dispositif électronique : fichiers son, traitement du son en temps réel, spatialisation sur trois colonnes de 7 haut-parleurs chacune

Création 2019

Pour Sina Fallahzadeh, le titre d'une pièce ne dit rien du discours musical en lui-même, mais tout de l'état d'esprit du compositeur au moment de l'écriture. En l'occurrence, « metanoïa » - du grec *méta-* (au-delà), et *noïa* (esprit) - désigne un « changement de vision » ou un « renversement de la pensée ». Pour le compositeur, le terme renvoie à un épisode particulier d'une épopée qui le fascine depuis l'enfance : celle de Gilgamesh. Dans l'épisode en question, il est moins question de Gilgamesh lui-même que de son comparse Enkidu. Enkidu fut créé par les dieux comme un rival aux pouvoirs (et surtout aux abus de pouvoirs) de Gilgamesh. Lors de sa conception, il vit à l'état sauvage, au milieu des animaux sur lesquels il règne et qu'il protège. Afin de l'amener à la « civilisation », Gilgamesh lui envoie une courtisane, afin de le détacher du monde animal, et de lui enseigner un « savoir-vivre » en société.

C'est cette transition de l'état sauvage à l'état civilisé que Sina Fallahzadeh interroge ici : peut-on vraiment distinguer les deux ? S'agit-il réellement d'une transformation de l'Homme aboutissant à un état plus évolué ? En d'autres termes, les normes imposées par la vie en société rendent-elles l'Homme plus appréciable face à ses semblables ?

Si la pièce ne prétend nullement raconter la transformation d'Enkidu, le concept a orienté certains choix compositionnels. Ainsi, par exemple, le baryton ne délivre aucune parole : l'écriture vocale s'attache davantage aux expressions vocales et aux onomatopées, afin de mettre en lumière l'essence même de la voix et sa beauté naturelle. De même, le compositeur a voulu reconstituer ici une forme d'« archaïsme » musical : sans prétendre à une inaccessible authenticité, c'est plus d'un « archaïsme » fantasmé qu'il s'agit ici. « Je recherche une musique qui sonne archaïque à mes oreilles. Pour cela, j'ai pris le parti de restreindre le matériau et de privilégier une forme unitaire, avec un souci constant de continuité. Cette recherche d'un « archaïsme » imaginaire passe également par le recours à certains timbres, comme les bols tibétains, les cloches tubulaires ou encore les crotales, afin de créer une sorte de rituel solennel, venant de la nuit des temps. »

La question de l'espace s'invite également dans les préoccupations formelles de *Metanoïa* car Sina Fallahzadeh conçoit le temps selon une

perspective, non pas linéaire, mais sphérique: on peut dès lors se promener sur cette sphère et, ce faisant, abolir la succession temporelle des événements et parvenir à leur simultanéité spatiale. Percevoir tout en même temps, dans le même temps. C'est ce qu'il met ici en œuvre en organisant au sein de l'ensemble et de l'électronique des «duos» répartis spatialement. Ces duos lui permettent d'arranger le tableau musical comme une fresque picaresque, qui présente plusieurs événements concomitants.

«Pour prendre de la hauteur du point de vue de la diffusion sonore, j'ai emprunté un dispositif mis en œuvre par Marco Stroppa dans *Re Orso* notamment. Une colonne de haut-parleurs, composée de sept haut-parleurs empilés les uns sur les autres, tous orientés différemment. Mais là où Marco Stroppa utilisait cette colonne comme un véritable «instrument» électronique, qui projette le son dans toutes les directions à la manière d'un violon ou d'un piano, mon idée est d'occuper tout l'espace d'ondes sonores. C'est pourquoi j'en ai trois. Je conçois en effet la spatialisation moins en termes de trajectoire que de simultanéité spatiale des événements. Je voudrais créer une illusion d'ubiquité temporelle grâce à l'ubiquité des sons, par le biais de la spatialisation. Chaque son a un espace au sein duquel il peut évoluer. La nature du son permet de considérer l'espace sous l'angle de délais et de filtrages (dus aux distances à parcourir par le son, mais aussi aux éventuelles interférences

ondulatoires): avec mes trois colonnes et mon ensemble spatialisé, je peux ainsi «traiter» le son, sans aucun traitement informatique, en m'appuyant sur des phénomènes purement acoustiques...»

«Dans *Métanoïa*, conclut Sina Fallahzadeh, j'aspire à une musique qui irait au-delà des réalités physiques qui nous entourent. Je crée un monde mêlant fondamentalement l'espace et le temps et je propose à l'auditeur un voyage dans les méandres de ces temps-et-espace-mêlés, en l'invitant à parcourir mon antre mental.»

J.S.

FAUSTO ROMITELLI

EnTrance pour soprano, ensemble et électronique

(1995)

Effectif : flûte (aussi flûte basse), hautbois (aussi cor anglais), clarinette (aussi clarinette basse), basson (aussi harmonica), cor (aussi harmonica), trompette, trombone (aussi harmonica), percussionniste, piano (aussi clavier électronique/MIDI/synthétiseur), clavier électronique/MIDI/synthétiseur, violon, violon II, alto, violoncelle, contrebasse à 5 cordes

Durée : 18 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou

Livret : extrait du *Livre des morts tibétains*

Édition : Ricordi, Milan, n° R 2744

Réalisation informatique musicale Ircam :

Laurent Pottier

Création : le 26 janvier 1996, dans l'Espace de projection de l'Ircam à Paris, par Françoise Kubler (soprano) et l'Ensemble intercontemporain, sous la direction d'Ed Spanjaard

J'ai conçu cette pièce musicale comme s'il s'agissait d'un rituel permettant d'entrer en transe. La voix fait alterner inspiration, dans un microphone situé à gauche du visage, et expiration, dans un autre situé à droite. Ce mouvement, inspiration-expiration de paroles sacrées monosyllabiques, son accélération et les rotations de la tête dont il s'accompagne, rappellent les rites de certaines musiques traditionnelles qui favorisent l'entrée en transe en s'appuyant aussi sur des facteurs d'ordre physiologique, telle l'hyperventilation durant l'accélération de la respiration, autrement dit une oxygénation maximale du cerveau. L'évolution du rythme respiratoire de la voix scande celle du rythme harmonique de

l'ensemble instrumental, ainsi que les transformations de densité et de volume.

La pièce a une forme cyclique, et chaque cycle est divisé en trois états.

1. Respiration lente et régulière, polarisation harmonique, registres instrumentaux gelés, fusion : situation homéostatique, immobile, suspendue. Souffle.

2. Respiration accélérée, temps d'inspiration toujours plus bref, crescendo dynamique et agogique, croissance exponentielle de la densité et des volumes, accélération du rythme harmonique et de distorsion, accentuation des transitoires d'attaque au point de produire une perturbation et une distorsion dans la perception des hauteurs.

3. Articulation rapide et violente, fin du mouvement inspiration-expiration dans la voix, nouvelle polarisation et régularité extrême du rythme harmonique devenant presque hypnotique, aucune fusion des instruments mais un unique geste furieux.

Fin du cycle et début du suivant.

Du point de vue phonologique, le passage du 1 au 3 correspond à une évolution non linéaire qui, d'une situation caractérisée par des voyelles diffuses, graves (les u, e, o italiens), associées à des consonnes nasalisées (m) et fricatives (s, vs), mène à une situation dans laquelle apparaît une voyelle compacte (a), associée à des consonnes occlusives (k, p) et vibrantes (r).

En ce qui concerne la relation entre la voix, les instruments et l'électronique, nous avons, d'une part, une parfaite cohérence du point de vue du matériel harmonique, les fréquences étant les mêmes dans les sons de synthèse et dans l'ensemble, avec, toutefois, respectivement une densité harmonique majeure et mineure; et, de l'autre, un univers électronique dont la nature tranche radicalement sur celui des instruments acoustiques, et ce afin de créer un monde sonore parallèle qui soit énigmatique, déroutant, « autre », comme l'est au fond le son d'un orgue dans une église. Les sons électroniques sont donc pour la plupart des sons de synthèse, et lorsqu'il y a traitement de sons acoustiques, ceux-ci sont produits et échantillonnés par des instruments qui ne figurent pas sur la scène: flûte à bec, contrebasse, basse et guitare électriques. Il n'y a aucun traitement de sons vocaux. La voix, quant à elle, qui ne peut être qualifiée de « soliste » dans le sens traditionnel de ce terme, s'enfonce et émerge du son de l'ensemble. Durant toute la pièce, elle inspire, expire et chante un mantra de 15 syllabes tiré du *Livre des morts tibétain*.

Enfin, je voudrais souligner un point, qui apparaîtra sans doute comme une contradiction mais dont je souhaite néanmoins faire la condition essentielle de mon travail: si d'un côté tous les processus formels d'articulation harmonique et de transformation du timbre ont été élaborés par ordinateur, grâce à une bibliothèque de

fonctions que j'ai créées en Common Lisp durant mes deux séjours de recherche à l'Ircam, dans l'équipe Représentations musicales dirigée par Gérard Assayag; de l'autre, composer ce type de musique implique, selon moi, que l'on abandonne toute volonté dialogique, discursive, dialectique et purement formelle, au profit d'une volonté de présence sonore, immobile et continue, hypnotique, sphérique et roulant dans le temps et dans l'espace.

On cherchera en vain dans cette pièce élégance et harmonie de proportions, équilibre formel et transformations graduelles et linéaires. En revanche, j'ai exhibé l'aspect obsessionnel et violent, répétitif et visionnaire, oscillant entre une extrême densité et une extrême raréfaction. « La musique savante manque à notre désir », ainsi que le disait Rimbaud.

Fausto Romitelli

Programme du concert de création,
le 26 janvier 1996, Ircam,
Espace de projection.

JAMES TENNEY

In a Large, Open Space

[Dans un vaste espace ouvert] au sein duquel le public peut se mouvoir librement, pour 12 instruments ou plus au choix, pouvant tenir un son

(1994)

Effectif : 12 instruments ou plus au choix, pouvant tenir un son [pour ce concert : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 2 percussions, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse]

Durée : 18 minutes

In a Large, Open Space a été composée par James Tenney en 1994 à Berlin, lors de la résidence du compositeur américain dans le programme d'échange culturel du DAAD.

In a Large, Open Space explore le phénomène de la série des harmoniques naturelles. Les instrumentistes sont dispersés dans la salle, et jouent collectivement un son en évolution constante. Les spectateurs sont invités à se promener 'dans' et 'à travers' le son, pour varier les perspectives d'écoute. La structure et la durée sont flexibles, la pièce se réinventant à chaque performance.

Les musiciens doivent être répartis dans l'espace, de la manière la plus étendue et la plus homogène possible, les instruments les plus graves devant être placés au centre, les plus aigus en périphérie. Chaque musicien joue successivement une des « hauteurs disponibles » dans la tessiture de son instrument parmi un réservoir de hauteurs prédéterminé par le compositeur. Chaque note doit être jouée pianissimo, avec une attaque douce, et pour une durée qui va de 30 à 60 secondes. Après une respiration ou une courte pause, une autre hauteur est alors choisie par le musicien (qui tâchera d'éviter de dupliquer une hauteur déjà jouée à ce moment par un autre musicien), et ainsi de suite, pour toute la durée de la performance ou de l'installation.

Entretien avec Kaija Saariaho

Le primat de l'écoute et de la perception

Comment êtes-vous devenue la musicienne que vous êtes aujourd'hui ?

Mes premiers souvenirs de musique classique sont liés à Johann Sebastian Bach, dans le chalet à la campagne où nous allions pour les vacances. Je l'écoutais sur une petite radio à piles (le chalet en question n'avait pas l'électricité), et cette musique d'orgue se mélangeait avec les sons de la nature d'une manière magique. J'ai compris que Bach signifiait « ruisseau », ce que j'ai trouvé si juste concernant cette musique. Venant d'une famille non-musicienne, mes découvertes furent longtemps ainsi dues au hasard, souvent grâce à la radio. Plus tard, j'ai beaucoup aimé Béla Bartók, avant de commencer à découvrir la musique contemporaine.

C'est seulement vers la fin de mon adolescence que j'ai vraiment rencontré des musiciens professionnels, même si j'assistais, seule, à des concerts, depuis des années déjà. J'ai entendu par exemple les grands interprètes russes qui jouaient souvent en Finlande : Sviatoslav Richter, Emil Gilels, David Oïstrakh, etc. Ou, dans un genre totalement différent, Jimi Hendrix.

J'ai joué du violon et du piano, et aussi de la guitare et de l'orgue, mais mes débuts se sont faits avec des professeurs modestes, des gens dont ma mère avait entendu parler. J'ai enfin intégré, à l'âge de 13-14 ans, un conservatoire qui venait d'ouvrir à Helsinki puis, plus tard, l'Académie Sibelius. À partir de là, j'ai pu découvrir toutes sortes de musiques, partager ces découvertes avec d'autres jeunes musiciens, comme Magnus Lindberg et Esa-Pekka Salonen, et tracer ainsi progressivement mon chemin personnel.

Question quelque peu délicate: avez-vous le sentiment que votre nationalité - et, par extension, tous les lieux où vous avez vécu - se reflète dans votre musique ?

Je me sens toujours Finlandaise, même maintenant, après avoir vécu trente-cinq ans principalement hors de Finlande. Des environnements différents sensibilisent à des choses différentes. En Finlande, j'aime la proximité de la nature. À Paris, la grande ville dans sa diversité, et à New York l'énergie positive. Aussi, les langues différentes invitent la musique différemment. Mais j'essaie de ne pas trop analyser la question d'où ou comment naît ma musique, car j'ai remarqué que trop y penser peut facilement bloquer l'esprit.

Depuis plus de vingt ans, je travaille surtout à la campagne, en France, où je peux trouver le silence, une vie simple et anonyme.

Dans les années 1980, vous avez appartenu de manière plus ou moins proche, à la mouvance de l'école spectrale: qu'est-ce qui vous y séduisait ?

J'ai fait la connaissance de Tristan Murail et Gérard Grisey à Darmstadt en 1980. J'étais heureuse d'assister à leurs conférences et surtout d'entendre leurs musiques, ainsi que la musique de tout le groupe autour de L'itinéraire. Comme plusieurs fois avec la musique française à différents moments de ma vie de compositeur, j'ai été encouragée par ce que j'entendais, me rendant compte que je n'étais pas seule à avoir une préférence pour une musique qui considère l'écoute comme centrale, avec des structures harmoniques et une microtonalité qui ne sont

pas abstraites mais en relation avec les phénomènes acoustiques naturels. D'où l'intérêt que j'avais déjà auparavant pour l'acoustique musicale et que je trouvais dans ces musiques, renouvelé au moyen des techniques d'analyses spectrales.

Quelle relation artistique et intellectuelle avez-vous entretenue avec l'école spectrale et ses différents membres ?

Je n'ai pas eu vraiment de relation artistique avec eux, mais au niveau personnel, après Darmstadt, j'ai continué à fréquenter Gérard Grisey et Tristan Murail, et j'ai suivi leurs travaux avec grand intérêt.

Mon propre travail avec les analyses des sons et l'utilisation des résultats de ces analyses était beaucoup plus intuitif et libre, moins systématique que le travail de Gérard par exemple. Par ailleurs, je me concentrais davantage sur la perception des sons complexes, avec l'aide de la psychoacoustique et de la cognition musicale, notamment grâce à ma collaboration avec le chercheur Stephen McAdams. Quand je faisais des analyses, il s'agissait avant tout pour moi (avec les algorithmes du psycho-acousticien Ernst Terhardt, implémentés informatiquement à l'Ircam par Gérard Assayag à l'époque) de comprendre comment on perçoit les sons instrumentaux complexes (multiphoniques, variations de position et de pression avec l'archet, etc.), et de m'inspirer très librement des résultats, afin de trouver des justifications pour la microtonalité quand j'en avais besoin musicalement, et de développer ma façon d'utiliser les structures harmoniques pour l'orchestration, la synthèse des sons, et la combinaison des deux.

Que vous inspire le fait que votre pièce *Terrestre* soit au programme du concert de ce soir, un concert qui porte le titre « Spectral 1 » ?

Ma musique n'a jamais été spectrale, mes méthodes de travail et ma musique sont un mélange de plusieurs courants et esthétiques que j'ai découverts durant mon enfance et mes études et que j'ai développés progressivement de manière personnelle.

Ma rencontre avec la musique spectrale a néanmoins été importante car, à l'époque, dans un contexte largement dominé par l'esthétique post-sérielle, elle me permettait de confirmer mes idées sur le primat de l'écoute et de la perception, et donnait, avec l'analyse spectrale, un outil pour approcher la structure des sons. Il fallait cependant compléter cette démarche avec des concepts et outils concernant la perception de ces structures, ce que m'ont apporté, de manière au moins aussi importante, les recherches en psychoacoustique et cognition musicale.

Pour moi, l'analyse spectrale n'a de sens pour la composition que parmi une large palette de ressources et outils compositionnels, et vaut surtout comme apprentissage de la complexité des sons instrumentaux et naturels. Une fois cette approche et meilleure compréhension réalisées, il faut savoir s'en éloigner et définir une approche personnelle.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Kaija Saariaho (née en 1952)

Le travail de Kaija Saariaho a été inspiré par le spectralisme et la psychoacoustique, avec l'exploration du principe d'« axe timbral », où « une texture bruitée et grenue serait assimilable à la dissonance, alors qu'une texture lisse et limpide correspondrait à la consonance ». Les années 1980 marquent l'affirmation de son style, fondé sur des transformations progressives du matériau sonore, qui culmine avec le diptyque pour orchestre *Du cristal...à la fumée* (1989-1990). La ligne mélodique prend plus de place dans les œuvres qui suivent, comme le concerto pour violon *Graal Théâtre* (1994) et des œuvres vocales. *L'Amour de loin* (2000), opéra sur un livret d'Amin Maalouf, mis en scène par Peter Sellars, ouvre une nouvelle période qui verra plusieurs concertos, pièces orchestrales et opéras.

brahms.ircam.fr/kaija-saariaho

Sina Fallahzadeh (né en 1981)

« À mes yeux, à la croisée de l'univers intelligible de l'esprit et de l'univers sensible de la perception naissent *d'autres réalités*. Mon dessein est d'encourager l'auditeur à découvrir ce monde médian. En éliminant les limites imposées par le temps et l'espace, je mets à l'épreuve, au sein d'une écriture résolument contemporaine, des éléments empruntés à mon riche bagage culturel d'origine, mais aussi à d'autres époques historiques et des traditions lointaines. Pour construire mon langage musical, j'ai reçu, entre Téhéran, Paris et Genève, l'enseignement d'Alireza Mashayekhi, Gérard Pesson, Denis Dufour, Édith Canat de Chizy, Michael Jarrell, Luis Naón et Éric Daubresse. En 2015, j'ai complété ma formation avec le Coursus de l'Ircam. »

brahms.ircam.fr/Sina-Fallahzadeh

Fausto Romitelli (1963-2004)

Fausto Romitelli étudie tout d'abord avec Franco Donatoni. Ses autres modèles sont Ligeti, Scelsi, puis Stockhausen, Boulez et Grisey. Sa production des années 1980 témoigne déjà de l'importance qu'il accorde au son comme « matière à forger ». Dans les années 1990, il poursuit son investigation du sonore à Paris, à l'Ircam (il est compositeur en recherche auprès de l'équipe Représentations musicales) et avec les musiciens de L'itinéraire. Ces expériences sur la synthèse sonore et l'analyse spectrale irriguent dès lors son œuvre.

Compositeur non formaliste, Romitelli ne craint pas l'hybridation, et décloisonne la frontière entre musique savante et populaire. Distorsion, saturation, inspiration du rock psychédélique, harmonie « sale » font partie de son univers musical.

brahms.ircam.fr/Fausto-Romitelli

James Tenney (1934-2006)

James Tenney se situe dans la lignée du mouvement expérimental américain, et considère son œuvre comme une réponse aux questions soulevées par Charles Ives, Carl Ruggles, Edgard Varèse et John Cage. Pendant toute sa carrière Tenney s'intéresse aux caractéristiques du son et de leur perception. Comme penseur et compositeur, il apporte une contribution inestimable au développement de l'esthétique musicale depuis John Cage. Tenney écrit des œuvres pour plusieurs médias, utilisant des instruments acoustiques aussi bien qu'électroniques.

Parmi ses réussites dans le domaine de la synthèse digitale du son, Tenney compte plusieurs théories très importantes. Il est l'auteur de nombreux textes traitant d'acoustique musicale, de musique informatique, des formes musicales et de la perception.

brahms.ircam.fr/james-tenney

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Élise Chauvin soprano

Élise Chauvin débute le chant à l'âge de dix ans en intégrant la Maîtrise de Paris au CRR de Paris puis rejoint en 2006 la classe de Peggy Bouveret à l'École normale de musique de Paris et y obtient un diplôme supérieur d'exécution. Membre de l'ensemble Le Balcon, elle chante dans les œuvres de Karlheinz Stockhausen, Marco Suarez, Peter Eötvös, Fernando Fiszbein, Michaël Levinas... L'enthousiasme d'Élise Chauvin pour le répertoire contemporain l'amène à participer à de nombreuses créations mondiales dont celles de Philippe Hurel, Salvatore Sciarrino, Diana Soh, Philippe Manoury... Les années 2019 et 2020 sont à nouveau riches de nouvelles créations, avec au programme des œuvres de George Benjamin, de Martin Matalon ou de Philippe Hurel à nouveau... elisechauvin.com

Mathieu Dubroca baryton

Mathieu Dubroca mène en parallèle des études de basson et de chant (dans la classe d'Irène Jarsky) au CNR de Bordeaux. Très vite, il intègre l'atelier lyrique du conservatoire et fait ses premiers pas sur scène. Il poursuit ses études au Conservatoire de Paris. En 2013, il est artiste invité pour une saison au Stadttheater de Koblenz où il participe à plusieurs productions dont la création allemande des *Boulingrins* d'Aperghis dans le rôle-titre. Plus récemment, on a pu l'entendre avec l'ensemble Le Balcon ou avec la « compagnie Manque pas d'Airs » dirigée par Alexandra Lacroix. Il se produit régulièrement aux côtés de la pianiste Hélène Peyrat pour des récitals de lieder ou de mélodies françaises ainsi qu'avec le quatuor Voce. Il est membre des ensembles Accentus et Les Cris de Paris.

Julie Brunet-Jailly flûte

Au cours de ses études musicales, Julie Brunet-Jailly se forme auprès de personnalités telles que Claude Lefebvre, puis Pierre-Yves Artaud au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Férue des musiques de son temps, Julie Brunet-Jailly tisse des liens forts avec des compositeurs de sa génération. Dans sa volonté d'approfondir sa connaissance de la musique contemporaine, elle travaille notamment avec Pierre Boulez et Sir Simon Rattle dans le cadre de l'académie du Festival de Lucerne. Elle intègre ensuite l'ensemble Le Balcon et L'Itinéraire. Elle ne délaisse toutefois pas le répertoire classique, et on peut l'entendre au sein de grands orchestres comme celui de l'Opéra de Paris ou l'Orchestre national des Pays de la Loire.

L'itinéraire

L'itinéraire est l'un des principaux collectifs européens de création musicale. À l'origine, il rassemble compositeurs et interprètes autour des musiques de création. Au fil du temps, l'ensemble L'itinéraire a partagé l'aventure de plusieurs générations de musiciens constituant ainsi bien plus qu'un répertoire: son nom est associé au courant de la musique spectrale.

Depuis sa fondation, l'ensemble, grâce à des musiciens de très haut niveau, a créé des centaines d'œuvres parmi les plus marquantes: Grisey, Levinas, Murail, Dufourt, Tessier, mais aussi Scelsi, Harvey, Romitelli...

L'itinéraire entretient aujourd'hui l'esprit d'aventure qui avait précédé à sa création et remet sans cesse en jeu les pratiques de la création musicale et de sa transmission.

litineraire.fr

L'itinéraire est soutenu par le ministère de la Culture-DRAC Ile-de-France, la Sacem et la Spedidam.



Musiciens participant au concert

Julie Brunet-Jailly, flûte

Sylvain Devaux, hautbois

Pierre Génisson, clarinette

Lomic Lamouroux, basson

Antoine Dreyfuss et **Antoine Bridoux**, cors

David Guerrier, trompette

Alexis Lahens, trombone

Elisabetta Giorgi, harpe

Christophe Bredeloup et **Benoît Masson**, percussions

David Chevalier, piano et clavier

Fuminori Tanada, clavier

Anne Mercier et **Elsa Moatti**, violons

Lucia Peralta, alto

Florian Lauridon, violoncelle

Charlotte Testu, contrebasse

Mathieu Romano direction

Mathieu Romano fait partie de cette nouvelle génération de chefs polyvalents, travaillant tout autant avec le chœur *a cappella* qu'avec l'orchestre. Il aborde tous les genres, de la musique baroque à la création contemporaine, en concert comme à l'opéra.

Après des études au Conservatoire de Paris, il se perfectionne lors de master classes auprès de personnalités comme François-Xavier Roth, Pierre Boulez, Susanna Mälkki. En 2005, il fonde l'Ensemble Aedes, mais il dirige aussi des ensembles tels le RIAS Kammerchor, le Latvian Radio Choir, le Netherlands Chamber choir ou l'Orchestre régional de Normandie, ainsi que des productions d'opéras. Très impliqué dans les actions d'accessibilité et d'éducation à la musique, il dirige un orchestre DEMOS en Nouvelle-Aquitaine depuis 2017.

mathieuromano.com

Serge Lemouton réalisateur en informatique musicale Ircam

Après des études de violon, de musicologie, d'écriture et de composition, Serge Lemouton se spécialise dans les différents domaines de l'informatique musicale au département Sonvs du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Depuis 1992, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam. Il collabore avec les chercheurs au développement d'outils informatiques et participe à la réalisation des projets musicaux de compositeurs parmi lesquels Florence Baschet, Laurent Cuniot, Michael Jarrell, Jacques Lenot, Jean-Luc Hervé, Michaël Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa, Frédéric Durieux et autres. Il a notamment assuré la réalisation et l'interprétation en temps réel de plusieurs œuvres de Philippe Manoury, dont *K...*, *la frontière*, *On-Iron*, *Partita 1 et 2*, et l'opéra *Quartett* de Luca Francesconi.

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

Centre Pompidou

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

centrepompidou.fr

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

Jeudi 13 juin, 20h30

Église Saint-Merry

SPECTRAL 2

Giacinto Scelsi *Trilogie*

«*Les trois âges de l'homme*»

Tarifs : 18€, 14€, 10€

Vendredi 14 juin, 20h30

Cité de la musique, salle des concerts

CRÉATION(S) MANIFESTE(S)

Œuvres de **Franck Bedrossian**, **Magnus Lindberg**,
Roque Rivas et **Benoît Sizia** (créations 2019)

Tarifs : 18€, 15,30€, 10€

Samedi 15 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

NACHTMUSIK

Œuvres de **Pierluigi Billone** et **Eric Maestri**
(créations 2019), et **Emmanuel Nunes**

Tarifs : 18€, 14€, 10€

ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

**Direction de la production - régie des salles
de spectacles**

Ircam

Luca Bagnoli, ingénieur du son

Bastien Raute, régisseur son

Audrey Gaspar, régisseur général

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes et traductions

Olivier Umecker, graphisme

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



Le Monde



TRANSFUCE

ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

DIRECTION ARTISTIQUE

Suzanne Berthy

Natacha Moëne-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-Novel, Jean-Louis Giavitto

COMMUNICATION ET PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Émilie Boissonnade, Mary Delacour,

Clémentine Gorlier, Camille Guermer,

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.