

# FINAL

Samedi 30 juin, 21h

LE CENTQUATRE-PARIS, salle 400

Sortie de la master class d'interprétation de l'Ensemble intercontemporain/  
Ensemble ULYSSES

## ACADÉMIE

**Helmut Lachenmann** récitant

**Ensemble ULYSSES**

**Ensemble intercontemporain**

**Beat Furrer** direction

**Gilbert Nouno** réalisation informatique musicale Ircam

**Edgard Varèse**

*Intégrales*

**Beat Furrer**

*Nuun*

Entracte

**Michael Jarrell**

*Droben schmettert ein greller Stein*

**Helmut Lachenmann**

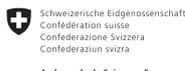
*„... zwei Gefühle...“, Musik mit Leonardo*

Durée du concert: 1h40 environ

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

**Avec le soutien** de l'Ambassade de Suisse en France, du réseau ULYSSES, subventionné par le programme Europe Créative de la Commission européenne, de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture et de la Sacem.

**L'Ircam est partenaire** du CENTQUATRE-PARIS pour l'accueil des projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.



FINAL

Samedi 30 juin, 21h  
LE CENTQUATRE-PARIS, salle 400



# EDGARD VARÈSE

## *Intégrales*

(1923-1925)

Effectif : onze instruments à vent et percussions  
(deux flûtes piccolos, hautbois, petite clarinette,  
clarinette, cor, trompette en ré, trompette en ut,  
trombone, trombone basse, trombone contrebasse,  
quatre percussionnistes)

Durée : 11 minutes

Dédicace : À Mrs Juliana Force

Édition : Ricordi

Création : le 1er mars 1925, à l'Aeolian Hall de New York  
(États-Unis), sous la direction de Leopold Stokowski

*Intégrales*, archétype du style de Varèse, utilise le dispositif d'un petit orchestre (deux piccolos, deux clarinettes, hautbois, cor, deux trompettes, trois trombones) et dix-sept instruments à percussion en quatre groupes (I. cymbale suspendue et trois tambours; II. castagnettes, cymbales, blocs chinois; III. cloches, chaînes, tambourin, gongs, tam-tam; IV. triangle, cymbale, tambour, fouets). L'exploration réfléchie de l'univers sonore des percussions et leurs alliages avec les blocs verticaux des instruments à vent couvrant une étendue énorme grâce à l'utilisation des instruments très graves et très aigus, engendrent des résultats comparables à ceux qu'on obtint plus tard dans les studios de musique électroacoustique.

Programme du concert de l'Ensemble  
intercontemporain au Théâtre d'Orsay

# BEAT FURRER

## *Nuun*

(1995-1996)

Effectif : deux pianos et orchestre (deux flûtes/ flûtes piccolos, hautbois, deux clarinettes, clarinette basse, saxophone soprano/saxophone ténor, basson/ contrebasson, deux cors, deux trompettes, deux trombones, trois percussionnistes, deux violons, deux altos, deux violoncelles, deux contrebasses)

Durée : 18 minutes

Commande : Salzburger Festspiele

Édition : Universal Edition

Création : le 16 août 1996, au Mozarteum de Salzburg (Autriche), par Marino Formenti (piano) et le Klangforum Wien, sous la direction de Beat Furrer

À l'instar de la déesse mythologique «NU» (cf. *Les Mythes celtes* de Robert Graves) qui était capable de suspendre le temps, dans *Nuun*, l'élan apparemment irrépressible de l'avalanche sonore initiale est lentement ralenti jusqu'à s'immobiliser ; une énergie purement mécanique est transformée en énergie vivante. Dans cette œuvre de Beat Furrer pour deux pianos et ensemble, le principe générateur est la transformation - spécifiquement des transformations rythmique, harmonique et tonale -, dans un processus continu du début à la fin.

*Nuun* offre un aperçu sans précédent de la richesse d'expression de Furrer. Cette pièce prend naissance dans une concision extrême et se termine sur un son solitaire de piano, qui se fond finalement dans le silence. Des éléments extraits de la texture complexe initiale sont lentement filtrés, les couches se dissolvant et révélant les structures originellement intégrées aux modèles répétitifs du geste sonore premier. L'intention du compositeur est de « rendre évidente l'énergie des mouvements et forces qui forment la substance de la musique puis de les dépasser. » Beat Furrer compare cette démarche à « la différenciation fine des couleurs à laquelle on aboutit après l'observation attentive et prolongée d'une peinture monochrome ». [...] Dans le tissu musical formé par tous les processus à l'œuvre, toutes ces transformations simultanées (rythmiques, harmoniques, spectraux), se glissent toutefois des anfractuosités et *Nuun* s'avère aussi foisonnante de détails, élaborée et âpre que les œuvres antérieures de Beat Furrer. De fait, on y trouve même plus d'ascensions, de ruptures et de coupes qu'auparavant. Mais on y entend aussi plus d'obstination dans ses intentions, de sorte qu'aucun détail, aucun tour surprenant des événements, ne parvient à le distraire du chemin tracé de *Nuun*.

# MICHAEL JARRELL

## *Droben schmettert ein greller Stein*

*[Une pierre éblouissante retentit là-haut]*

(2001)

Effectif : contrebasse, ensemble (flûte/flûte piccolo/flûte alto, hautbois/cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson/contrebasson, cor, trompette/trompette piccolo, trombone/trombone basse, tuba, deux percussionnistes, piano, harpe, deux violons, alto, violoncelle) et électronique

Durée : 18 minutes

Dédicace : pour Anna Schilling

Commande : Ircam-Centre Pompidou, Europäischer Musikmonat Basel, Ensemble Modern

Réalisation informatique musicale Ircam/Gilbert Nouno

Édition : Henry Lemoine

Création : le 15 novembre 2001, à Bâle (Suisse), par Enno Senft (contrebasse) et l'Ensemble Modern, sous la direction de Dominique My

J'ai toujours eu une attirance particulière pour les instruments graves et, plus récemment, pour les instruments à cordes : d'abord, pour le violoncelle dans *Chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits... Chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours...* (1990), puis l'alto dans *From the leaves of shadow* (1991), le violon dans *...prisme / incidences...* (1998) et aujourd'hui la contrebasse. Dans *Bebung* (1995), je partais d'un balancement oscillatoire autour d'une note. Ici, le

point de départ est un phénomène sonore particulier, le pizzicato harmonique. J'ai déjà eu l'occasion de l'expérimenter dans certains passages de *Formes-Fragments IIb* (1999) où ce mode de jeu était transformé par le dispositif électronique au moyen de filtres via Max.

Auparavant, je m'étais intéressé de près au travail sur les harmoniques artificiels, notamment dans l'écriture pour violon. La contrebasse permet quant à elle d'accroître encore cette recherche puisque, du fait de la longueur des cordes, l'éventail des harmoniques partiels est extrêmement large. L'instrument autorise également des effets d'harmonies complexes, sous forme de balayages ou de halos sonores, un peu à la manière du travail sur les sons multiphoniques mis en œuvre dans *Assonance* (1983), ma pièce pour clarinette seule. C'est souvent à partir de tels phénomènes sonores que je parviens à établir des agencements « rhizomatiques », me déplaçant dans l'écriture d'un élément à l'autre, sans jamais perdre le fil de ce qui précède et de ce qui est à prévoir.

Michael Jarrell

# HELMUT LACHENMANN

„... zwei Gefühle...“, *Musik mit Leonardo*

[«... deux sentiments...», *musique avec Leonardo*]

(1992)

Effectif : deux récitants et ensemble (flûte alto/flûte/ flûte piccolo, flûte basse, cor anglais, clarinette basse, clarinette contrebasse, contrebasson, deux trompettes, trombone, tuba, deux percussionnistes, piano, harpe, guitare, deux violons, deux altos, deux violoncelles, contrebasse)

Durée : 25 minutes

Livret : Léonard de Vinci, deux fragments du Codice Arundel, traduits de l'italien et pourvus d'un titre par Kurt Gerstenberg : Verlangen nach Erkenntnis

Dédicace : à l'Ensemble Modern et à la mémoire de Luigi Nono

Édition : Breitkopf & Härtel

Création : le 9 octobre 1992, à Stuttgart (Allemagne), par l'Ensemble Modern sous la direction de Peter Eötvös

Le projet d'Helmut Lachenmann d'une « musique concrète instrumentale », développé dans les années soixante, orientait le regard pour ainsi dire de manière microscopique sur l'action devenue convention qui se cache derrière la façade du son. Il a ainsi développé une palette d'une inépuisable richesse quant aux gradations entre le son et le bruit, sans pour autant travailler à leur fusion et à leur lissage sous une surface qui recolle le tout. La recrudescence de « sonorités philharmoniques » dans les œuvres des quinze dernières années n'est pas une rechute dans une quelconque habitude, mais une partie intégrante de la stratégie de Lachenmann pour diriger ce mode d'observation microscopique sur le familier ; pour, dans l'antre du lion, dans la cage du familier, envoyer la sonde acoustique vers les strates de l'inconnu, vers l'étranger.

Avec *Zwei Gefühle*, Lachenmann dévoile d'une manière étonnamment directe les composantes affectives de son expérience compositionnelle, et marque par le sous-titre - *musique avec Leonardo* - l'importance de la source d'inspiration. Il est remarquable qu'un compositeur contemporain s'engage tellement « à découvert » dans un texte qui met en parallèle l'acte de la connaissance (de soi) créative et le règne de la nature. Ce qui laisse supposer en retour

que le beau naturel, exilé de l'esthétique depuis Hegel, peut acquérir, à notre époque d'exorcisation complète de la nature, une qualité nouvelle en quelque sorte explosive: le règne turbulent des forces naturelles aura permis de dégager une connaissance du conflit intérieur - un conflit qui peut certes se décrire avec les catégories de la raison, mais qui ne se dénoue pas dans cette description.

S'agissant d'un texte historique, Lachenmann a dû briser un moment de « recul ». Ainsi, c'est une dramaturgie complexe qui conduit l'articulation du texte. L'ingénieux entrecroisement des deux récitants reflète - tout à fait au premier plan - la dualité de sentiment dont parle le texte de Leonardo, et ouvre un espace de jeu pour toutes les nuances imaginables de la parole, depuis l'articulation instrumentale de phonèmes isolés (surtout consonantiques) jusqu'à la déclamation quasi théâtrale du texte. La musique n'est pas simplement superposée à cette dramaturgie. Selon la préposition du sous-titre -avec -, elle apparaît comme une strate complémentaire, comme un autre fil au sein de cet entrelacs (langagier) complexe. Le texte n'est ainsi ni noyé dans la musique, comme pourrait y inviter le geste dramatique, ni simplement commenté en musique. Il faut au contraire comprendre la partie instrumentale pure comme une manière de prolongement, de décroissement de l'entité « texte-musique ». Et les fils de l'entrelacs pourraient également être conçus comme des lignes de mémoire tissées de façon dense et différenciée, en un impétueux *stream of consciousness*.

Wolfgang Fink  
programme du Festival d'Automne à Paris,  
cycle Helmut Lachenmann

Non fa sì gran mugghio il tempestoso mare, quando il settentrionale aquilone lo ripercuote colle schiumose onde fra Scilla e Cariddi, né Stromboli o Mongibello quando le solfure fiamme, essendo rinchiuse, per forza rompendo e aprendo il gran monte, fulminando per l'aria pietra, terra, insieme colluscita e vomitata fiamma, né quando le infocate caverne di Mongibello rivomitando il male tenuto elemento, spigniendolo alla sua regione con furia, cacciando innanzi qualunque ostacolo sinterpone alla sua impetuosa furia.

So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis hin und her wirft, noch der Stromboli oder Aetna, wenn die Schwefelfeuer im gewaltsamen Durchbruch den großen Berg öffnen, um Steine und Erde samt den austretenden und herausgespieenen Flammen durch die Luft zu schleudern, noch auch die glühenden Höhlen von Mongibello, wenn sie beim Herausstoßen des schlecht verwahrten Elements rasend jedes Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen Wüten entgegenstellt.

La mer en tempête ne fait pas un tel fracas avec ses eaux tumultueuses entre Charybde et Scylla lorsque la fouette l'aquilon venu du nord; ni Stromboli, ni Mongibello lorsque les sulfureuses flammes qu'ils renferment forcent et crèvent la haute montagne, projetant dans l'air, en même temps que la flamme jaillissante qu'ils vomissent, des pierres et de la terre; ni Mongibello lorsque ses cavernes embrasées rendent les éléments contenus à grand peine, lorsqu'elles les crachent et les vomissent rageusement alentour, repoussant tout ce qui fait obstacle à leur élan impétueux.

E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura raggiratommi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni allentrata duna caverna, dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e in là per vedere dentro, vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi per la grande oscurità che là entro era. È stato alquanto, subito salza in me due cose: paura e desiderio, paura per la minacciosa oscura spelonca, desiderio di vedere se là entro fosse alcuna miracolosa cosa.

Doch ich irre umher, getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat. Ich wand mich eine Weile zwischen den schattigen Klippen hindurch, bis ich zu einer großen Höhle gelangte, vor der ich betroffen im Gefühl der Unwissenheit eine Zeit lang verweilte. Ich hockte mit gekrümmtem Rücken. Die müde Hand aufs Knie gestützt beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern. Und nun, da ich mich oftmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken und dort etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume Zeit verharrt hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte.

Tiré de ma vaine rêverie et désireux de voir le nombre immense des formes nombreuses et variées créées par la féconde nature, j'atteignis, après avoir erré un moment parmi les rochers ombreux, l'entrée d'une grande caverne devant laquelle je restais un moment, stupéfait et ignorant tout de ce prodige. Je pliai mes reins en arc, ma main gauche posée sur un genou et, de ma main droite, je fis de l'ombre à mes paupières baissées et closes, m'inclinant maintes fois d'un côté et de l'autre pour voir si je pouvais distinguer quelque chose là-dedans; mais cela m'était interdit par l'obscurité qui y régnait. Bientôt montèrent en moi deux choses, la peur et le désir: peur de la grotte menaçante et sombre, désir de voir s'il n'y avait là rien de mystérieux.

Leonardo da Vinci,  
extrait du *Codex Arundel*

Traduction allemande  
et titre de Kurt Gerstenberg

# Entretien avec Helmut Lachenmann

## Faire le vide / S'évader de sa prison intellectuelle

### **Helmut Lachenmann, quelle place occupe la pédagogie dans votre vie de musicien ? L'enseignement fait-il selon vous partie intégrante du métier ?**

Pas du tout. Au reste, aller à la rencontre de jeunes compositeurs pour quelques jours, comme on le fait dans le cadre d'une académie, ne correspond pas à l'idée que je me fais de « l'enseignement de la composition ». Mais, étant donné que j'aime, et même que j'ai besoin de penser notre rôle, je rencontre volontiers des compositeurs afin d'en discuter, surtout à une époque où de nombreux obstacles et difficultés entravent les artistes créatifs.

Enseigner la composition est aussi impossible que d'enseigner à faire l'amour, à gravir une montagne, à apprécier la vie ou à faire le bien... La musique n'est pas un véhicule et il n'y a pas d'auto-école. Chaque compositeur doit concevoir et développer son propre véhicule. Ce que nous avons tous en commun est notre merveilleuse tradition, que nous devons étudier de même que les musiques de cultures qui nous sont étrangères. En tant que pédagogue, on doit, d'une manière ou d'une autre, être tué par ses étudiants - comme un père par ses enfants - pour éviter tout épigonisme, pour comprendre et être compris, et même pour être mieux apprécié. C'est un processus complexe qui ne peut se faire en une petite semaine. Un compositeur ne devrait jamais cesser d'apprendre, même à quatre-vingt-deux ans.

Je ne suis pas du tout fier de mes succès en tant qu'enseignant.

### **Que signifie le terme « transmission » pour vous ?**

Cela se produit ou cela ne se produit pas. J'espère que cela fonctionne, lorsque cela est nécessaire. On ne peut de toute façon rien transmettre par la parole ou par des simples commentaires. Les mots sont handicapés par leur mauvaise utilisation au quotidien. La transmission ne se produit que lorsqu'un esprit ouvert et créatif considère une situation dans sa globalité. L'observation de l'autre est bien plus productive que la simple écoute de ce qu'il dit.

### **Avez-vous une « méthode pédagogique » particulière, ou du moins des habitudes d'enseignement, que vous aimez engager avec vos étudiants ?**

Parfois, pour commencer, je prends l'une des premières œuvres d'Anton Webern, l'*opus 9* ou l'*opus 10*, parce qu'elles sont courtes et assez clairement descriptibles. Ou un passage d'une symphonie de Mozart ou de Beethoven, ne serait-ce que pour faire comprendre comment des éléments courants, comme un accord de *do* majeur - qui n'ont été inventés ni par Bach, ni par Mozart, Beethoven, Schubert ou Debussy - revêtent dans chaque cas une authenticité absolue, le contexte singulier dans lequel ils sont plongés les faisant sonner d'une manière encore inouïe. Le soi-disant « Accord-Tristan » n'a pas été inventé par Wagner, celui-ci ne l'a qu'utilisé. Nul besoin de rechercher des sons ou des bruits intéressants - et, à ce titre, je déteste la soi-disant « École Lachenmann » avec ces bruits stupides

dont je suis innocent : mes propres étudiants sont les seuls compositeurs que j'ai pu empêcher de récupérer mes propres méthodes. Dans chaque composition, nous nous devons de découvrir ou de créer de nouveaux contextes musicaux, que ce soit en utilisant des bruits ou des accords de *do* majeur. Le terme le plus ennuyeux en musique est « intéressant ».

**Comment procédez-vous justement avec les jeunes compositeurs ? Pourquoi pensez-vous qu'ils recherchent votre enseignement ?**

Les étudiants ne sont pas un cheptel de moutons qui attendraient tous la même nourriture, ce sont des êtres humains avec chacun et chacune ses propres origines, motivations, potentiels, traumas et préoccupations. Ce qu'on appelle « enseignement » est, dans le meilleur des cas, une forme inévitable, indispensable et très excitante d'incompréhension mutuelle, qui vient avec son lot de surprises et de découvertes merveilleuses et terribles sur soi, et parfois même, pour le soi-disant professeur, sur son propre esprit.

**Comment leur présentez-vous votre propre pensée compositionnelle ? Avec une posture esthétique aussi forte que la vôtre, comment arrivez-vous à les laisser trouver leurs propres chemins ?**

Pourquoi devrais-je leur présenter ma propre pensée compositionnelle ? Ce sont eux qui ont choisi de venir vers moi et c'est à eux de me présenter leurs propres pensées afin que je puisse les aider à s'évader de leurs prisons intellectuelles. C'est le mieux qu'ils puissent attendre de moi. Willi Baumeister, grand peintre et professeur à l'Académie des Arts de Stuttgart, avait coutume de dire « Ich bin kein Lehrer - Ich bin ein Leerer » : « Leer » est le mot allemand pour « vide ». Il ne se considérait pas comme un professeur, mais comme un « faiseur de vide ». Vide

signifiant ici : plein de sa propre énergie créatrice. Mais je l'ai déjà dit : il n'existe aucune méthode. La plupart des jeunes compositeurs sont saturés et parfois traumatisés par les influences de leurs origines, lesquelles sont plus ou moins normatives. Et pourquoi pas ? Mais il faut qu'ils en soient conscients et qu'ils y réfléchissent. Certains s'attendent seulement à apprendre à « conduire le véhicule », ce véhicule qu'on appelle « musique » ou, pire, « musique contemporaine », dans l'espoir d'obtenir leurs permis. J'essaie de les inviter à étudier notre héritage traditionnel, les musiques de tous ces grands compositeurs qui, du Moyen Âge à nos jours, de Guillaume de Machaut jusqu'à Boulez, Feldman, Ferneyhough ou Sciarrino, ont chacun à leur tour inventé, changé, ouvert l'idée même de « musique », d'une manière qui leur est radicalement propre. C'est là la seule véritable tradition de la musique qui doit nous satisfaire et nous stimuler. Comme mon professeur Luigi Nono me l'a écrit lorsqu'il a tout d'abord refusé de me dispenser son enseignement : « Studieren Sie die Musik der alten Niederländer und schauen Sie, wie der Geist alles beherrscht » (Étudiez la musique du vieux compositeur néerlandais, et voyez comme l'esprit contrôle tout) – ce conseil a bouleversé, ouvert et stimulé ma pensée et mon comportement musicaux. Alors pourquoi présenter à des jeunes compositeurs « ma pensée musicale » ? Ils peuvent se plonger dans mes partitions et/ou écouter ma musique, lire les textes que j'ai publiés. Les compositeurs devraient surtout apprendre à penser par eux-mêmes au lieu de suivre un soi-disant professeur.

**Qu'en est-il des jeunes interprètes - comme ceux à qui vous enseignerez pendant l'académie ManiFeste: que vous importe-t-il de leur apporter ?**

Concernant les enjeux d'interprétation de mes propres compositions, je peux tenter de décrire, ou même de montrer, les soi-disant « techniques étendues » utilisées dans nombre de mes pièces, si les interprètes n'en sont pas familiers. Lorsque c'est nécessaire, je peux essayer d'aider certains musiciens à prendre conscience de leurs « déformations professionnelles ». Par exemple, bien des violonistes, si préoccupés qu'ils sont des musiques de Bach, Mozart ou même Paganini, deviennent nerveux, voire se sentent impuissants lorsqu'on leur demande de prendre leur archet dans leur poing. Ces obstacles peuvent venir de la prison intellectuelle de l'instrumentiste, mais aussi de réticences esthétiques.

Lorsqu'ils travaillent leur partie, les musiciens devraient commencer par étudier la structure globale de la pièce et le contexte dont elle est issue. Ils n'en auront pas le temps plus tard, lorsqu'ils joueront au sein d'un orchestre ou d'un ensemble. La plupart des musiciens doivent apprendre à éviter la routine, à ne jamais cesser d'apprendre et - même lorsqu'ils font partie d'un orchestre - à ne pas avoir honte lorsqu'une pièce leur pose des problèmes auxquels ils ne se sont encore jamais confrontés - ce qui n'advient sans doute pas uniquement dans le cas de ma musique. Avoir le sentiment de manquer de maîtrise n'est pas une honte, mais peut au contraire représenter le commencement d'une ouverture. Et chaque musique présente ses propres défis, que ce soit une *Partita* de Bach, un concerto de Tchaïkovski ou une de mes pièces: ces défis doivent être abordés comme des aventures, au sens humain aussi bien que sportif. Et ce ne doit surtout pas être un obstacle à la critique d'injonctions insensées.

**Comment leur parlez-vous de votre propre musique? Comment procédez-vous pour qu'ils la jouent « bien »?**

Là non plus, je n'ai pas de méthode: cela dépend de la personne et de la situation dans laquelle je dois décrire tel ou tel aspect de mes compositions. Parfois - aux instrumentistes, lorsque tous les aspects instrumentaux spécifiques semblent éclaircis -, je dois dire: ne fais pas une « interprétation », tente plutôt une « réalisation », avec tout ce dont tu disposes de clarté et de connaissance. Ce qu'on appelle « expression » en musique, ou même « émotion », se produit dans l'esprit de l'auditeur. Il faut surtout tâcher de lui ouvrir les oreilles: c'est la seule manière de le toucher et d'ouvrir son esprit, son cœur, son horizon intérieur. Certains pourront alors s'irriter, voire s'énerver, mais d'autres seront sensibles, possiblement heureux et même fiers de s'être découverts de nouvelles antennes, d'apprécier l'art comme message de créativité et d'infinies possibilités - c'est pour cela que nous vivons et créons de la musique.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

# BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

## **Beat Furrer** (né en 1954)

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

Arts plastiques, littérature et jazz forment l'arrière-plan d'où naissent ses premières œuvres. Certaines techniques s'apparentent par analogie aux procédés plastiques : superposition de couches qui cernent un objet en revisitant une même structure, effets de clairs-obscurs... La tendance à laisser certains éléments non-fixés, ou à laisser se développer les figures de manière autonome, reste une marque de son écriture. La voix, du balbutiement bruité au langage constitué, occupe une place décisive dans sa musique.

[brahms.ircam.fr/Beat-Furrer](http://brahms.ircam.fr/Beat-Furrer)

## **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 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. Quatre œuvres dramatiques marquent sa carrière : le monodrame *Cassandra* (1994), l'opéra *Galilei* (2006) d'après Bertold Brecht, une pièce de théâtre musical, *Le Père* (2010), sur une nouvelle de Heiner Müller, et *Siegfried, nocturne* (2013) sur un texte d'Olivier Py.

[brahms.ircam.fr/Michael-Jarrell](http://brahms.ircam.fr/Michael-Jarrell)

## **Helmut Lachenmann** (né en 1935)

Helmut Lachenmann commence à étudier le piano (avec Jürgen Uhde), et la théorie et la composition (avec Johann Nepomuk David) à Stuttgart. Il poursuit ses études à Venise, auprès de Luigi Nono, lequel aura une influence déterminante sur son cheminement esthétique. Il revient en Allemagne en 1961, et verra en 1962 les premières exécutions de ses œuvres (Biennale de Venise, Cours international de Darmstadt).

Se lançant dès 1959 dans une exploration systématique des différents modes de jeu instrumentaux, Helmut Lachenmann fait des bruits du jeu instrumental et de leur qualité énergétique le projet même de son œuvre, en tant que développement d'un langage. Il ouvre ainsi un nouvel horizon à la musique : la « musique concrète instrumentale » ou « Klangrealismus », qui unit son et bruit.

[brahms.ircam.fr/Helmut-Lachenmann](http://brahms.ircam.fr/Helmut-Lachenmann)

## **Edgard Varèse** (1883-1965)

Esprit libre, visionnaire, révolutionnaire, pionnier, conquérant, précurseur, radical... Les qualificatifs ne manquent pas pour parler d'Edgard Varèse. Scientifique de formation, profondément marqué par Stravinsky, Varèse est un explorateur de formes et de sons, en quête de rupture avec l'ordre esthétique établi. Découragé par la « frilosité esthétique de sa terre natale », il émigre aux États-Unis, signifiant son arrivée dans le Nouveau Monde avec *Amérique* (1918-1921), puis enchaîne les créations révolutionnaires : *Offrandes* (1922), *Hyperprism* (1923), *Octandre* (1924), *Intégrales* (1925). Passionné de technologies, il suit de près les progrès de la nouvelle lutherie, notamment en lien avec l'électricité, mais aussi ceux de l'acoustique pour mieux spatialiser sa musique.

[brahms.ircam.fr/Edgard-Varèse](http://brahms.ircam.fr/Edgard-Varèse)

# BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

## Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du xx<sup>e</sup> 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](http://ensembleinter.com)

## Musiciens de l'Ensemble intercontemporain

### Musiciens uniquement encadrants

**Didier Pateau**, hautbois

**Paul Riveaux**, basson

**Jeanne-Marie Conquer**, violon

### Musiciens encadrants participant au concert

**Sophie Cherrier**, flûte

**Alain Billard**, clarinette contrebasse

**Martin Adamek**, clarinette

**Jens McManama**, cor

**Benny Sluchin**, trombone

**Samuel Favre**, percussion

**Sébastien Vichard**, piano

**John Stulz**, alto

**Pierre Strauch**, violoncelle

**Nicolas Crosse**, contrebasse

### Musiciens supplémentaires

**Vincent Reynaud**, basson

**Clément Formatché**, trompette

**Alice Belugou**, harpe

**Benoît Maurin**, percussion

## 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 2017, en dirigeant ses efforts vers les jeunes interprètes - toujours dans le domaine de la musique d'aujourd'hui. L'Ensemble ULYSSES circule d'avril à septembre 2018 entre plusieurs académies européennes (IDEA-International Divertimento Ensemble Academy, Académie Voix Nouvelles de la Fondation Royaumont, ManiFeste, Gaudeamus Muziekweek, IEMA-Internationale Ensemble Modern Akademie).

[project.ulysses-network.eu/](http://project.ulysses-network.eu/)

## Musiciens participant au concert

**Alice Szymanski**, flûte

**Angela Calvo Rios**, hautbois

**Ettore Biagi**, clarinette

**Hannah Miller**, cor

**Chloë Abbott**, trompette

**Andres Pacheco**, trombone

**Jacques Murat**, trombone contrebasse\*

**Florestan Mosser**, tuba\*

**Melinda Urh**, saxophone\*

**Vincent Kappes**, guitare\*

**Emmanuelle Fleurot**, piano

**Lorenzo Colombo & Jerry Piipponen**, percussions

**Apolline Kirkklar & Mishi Stern**, violons

**Alfonso Noriega**, alto

**Andrew Power**, violoncelle

**Gwendolyn Reed**, contrebasse

**Gilbert Nouno**, réalisateur en informatique musicale Ircam

Compositeur, artiste sonore, musicien électronique, Gilbert Nouno vit et travaille à Paris. Il est lauréat de l'Académie de France à Rome (2011) et de la Villa Kujoyama à Kyoto (2007). Sa musique liée aux arts visuels et au monde numérique traverse constamment les frontières de l'écriture et de l'improvisation. Artiste interdisciplinaire sous le nom de Til Berg, il explore la synesthésie des arts plastiques et sonores, croise les médiums traditionnels et électroniques. Il est professeur de composition au Royal College of Music de Londres, enseigne régulièrement à la Haute École d'arts de Berne ainsi qu'à Detmold où il est professeur invité par le DAAD à la Haute École de musique et à l'université pour l'architecture et le design. Gilbert Nouno a écrit récemment *Deejay* pour le Quatuor Tana et *Iwona*, une opérette électronique créée au festival Ars Musica 2016 à Bruxelles.

## ÉQUIPES TECHNIQUES

### Équipe permanente et intermittente du CENTQUATRE-PARIS.

Ircam

**Clément Cerles**, ingénieur du son

**Alexandre Chaigne, Lucas Ciret, Christian**

**Barraza**, régisseurs son

**Cyril Claverie**, régisseur général

## PROGRAMME

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

# Le mot de l'Ambassade de Suisse, mécène du concert de clôture du festival ManiFeste-2018

Après avoir soutenu le concert d'anniversaire des dix ans du Lemanic Modern Ensemble, produit par l'Ircam en janvier dernier, l'Ambassade de Suisse est fière de s'associer à la programmation du concert de clôture du festival ManiFeste-2018.

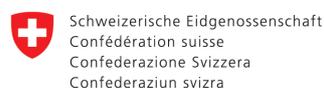
Ce soir, nous écouterons les musiciens de l'ensemble ULYSSES, de jeunes interprètes venus du monde entier pour accomplir un voyage itinérant en Europe et se former au patrimoine musical contemporain. Dans le cadre de l'académie ManiFeste-2018, ils ont suivi une master class d'interprétation encadrée par le compositeur et chef d'orchestre d'origine suisse Beat Furrer et les musiciens de l'Ensemble intercontemporain. Les œuvres choisies rendent hommage à des compositeurs phares des répertoires des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, dont Michael Jarrell et Beat Furrer lui-même, aux côtés de Varèse.

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

L'Ambassade de Suisse en France, ainsi que la fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, s'associent à l'Ircam et ses partenaires pour permettre la réalisation de projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.

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

Pour ce Final, préparez-vous ce 30 juin à un feu d'artifice virtuose.



Ambassade de Suisse en France

## PROCHAINS CONCERTS DE L'ENSEMBLE ULYSSES

**Vendredi 20 juillet, 20h**

Abbaye de Royaumont

Dans le cadre de l'académie Voix Nouvelles

### Ensemble ULYSSES

**Gregory Vajda**, direction

Avec les œuvres de **Maura Lanza, Marco Momi,**

**Annie Hui-Hsin Hsieh, Philippe Leroux**

---

**Samedi 8 septembre, 19h30**

Utrecht, TivoliVredenburg

**Lundi 10 septembre, 19h30**

Francfort, Hochschule für Musik

und Darstellende Kunst

Dans le cadre de l'académie Gaudeamus

**Muzikweek & Internationale Ensemble Modern**

**Akademie**

### Ensemble ULYSSES

**Internationale Ensemble Modern Akademie**

**Lucas Vis**, direction

Avec les œuvres de **Javier Quisiant, Anders**

**Hillborg, Nikolaj Laskowski**

## APPEL À CANDIDATURES

### ENSEMBLE ULYSSES 2019

à partir d'octobre 2019

sur [www.ulysses-network.eu](http://www.ulysses-network.eu)

### MANIFESTE-2019, L'ACADÉMIE

Du 17 au 29 juin 2019

Ateliers de composition et master classes  
d'interprétation

Ouverture des candidatures à partir

du **26 septembre 2018**

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



# Télérama'

# culture

MON MAGAZINE TOUS LES MERCREDIS  
MON SITE, MON APPLI, MES SERVICES, PARTOUT ET TOUTE L'ANNÉE  
ET MA SELECTION DE SORTIES SUR [sorties.telerama.fr](http://sorties.telerama.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.



Centre Pompidou



SORBONNE UNIVERSITÉ

## PARTENAIRES

Bibliothèque nationale de France  
 Bibliothèque publique d'information  
 Centre national de la danse  
 Centre Pompidou-La Parole/Musée national d'art moderne/Les Spectacles vivants  
 Cité de la musique - Philharmonie de Paris  
 Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris  
 Ensemble intercontemporain  
 La Villette  
 Le CENTQUATRE-PARIS  
 MC93 Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny  
 Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis Ile-de-France dit « Pôle Sup'93 »  
 Radio France  
 T2G - Théâtre de Gennevilliers

{BnF

CN D  
 Centre national de la danse

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS

la Villette

MC93  
 maison de la culture de Seine-Saint-Denis Bobigny

radiofrance

Bibliothèque Centre Pompidou  
 publique d'information

CITÉ DE LA MUSIQUE PHILHARMONIE DE PARIS

ensemble intercontemporain

cent quatre paris

pôlesup<sup>93</sup>

T2G

## SOUTIENS

Ambassade de Suisse en France  
 Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture  
 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  
 Sacem Université  
 Projet VERTIGO, subventionné par la DG Connect de la Commission européenne dans le cadre de l'initiative STARTS, Science Technology and the Arts

Schweizerische Eidgenossenschaft  
 Confédération suisse  
 Confederazione Svizzera  
 Confederaziun svizra  
 Ambassade de Suisse en France

inter|faces

Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

sacem  
 Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE | sacem Université

vertigo

starts

Commission européenne

## PARTENAIRES MÉDIAS

France Musique  
 Le Monde  
 Télérama

france musique

Le Monde

un événement Télérama

## ÉQUIPE

### DIRECTION

Frank Madlener

### COORDINATION ARTISTIQUE ET ACADEMIE

Suzanne Berthy  
 Natacha Moëne-Loccoz, Joana Durbaku

### COORDINATION FORUM VERTIGO

Hugues Vinet  
 Sylvie Benoit, Louise Enjalbert

### UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE STMS

Brigitte d'Andréa-Novel, Jean-Louis Giavitto

### PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Philippe Langlois  
 Murielle Ducas, Sandra El Fakhouri,  
 Gaspard Kiejman

### PRODUCTION

Cyril Béros  
 Luca Bagnoli, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier,  
 Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars,  
 Clément Cerles, Lucas Ciret, Cyril Clavierie,  
 Joseph Dubrulle, Éric de Gélis, Agnès Fin,  
 Audrey Gaspar, Anne Guyonnet,  
 Jérémie Henrot, Aurèlia Ongena,  
 Clotilde Turpin, et l'ensemble des équipes techniques intermittentes.

### COMMUNICATION ET PARTENARIATS

Marine Nicodeau  
 Joséphine Adibone, Hortense Boulais-Ifrène,  
 Mary Delacour, Clémentine Gorlier,  
 Alexandra Guzik, Deborah Lopatin,  
 Claire Marquet

### PÔLE WEB

Guillaume Pellerin, Cécile Drencourt,  
 Émilie Zawadzki

### REPROGRAPHIE

Jean-Paul Rodrigues

