

RÉCITAL FLORENT BOFFARD

Jeudi 26 juin, 20h

Ircam, Espace de projection

Florent Boffard piano

Johann Sebastian Bach

Invention à 3 voix n° 9 en fa mineur BWV 795

Arnold Schoenberg

Cinq pièces pour piano opus 23

1 - *Sehr langsam*

2 - *Sehr rasch*

Johann Sebastian Bach

Sonate en trio n° 4 en mi mineur BWV 528

2 - *Andante* (transcription Florent Boffard)

Arnold Schoenberg

Cinq pièces pour piano opus 23

3 - *Langsam*

Johann Sebastian Bach

Invention à 3 voix n° 14 en si bémol majeur BWV 800

Arnold Schoenberg

Cinq pièces pour piano opus 23

4 - *Schwungvoll*

5 - *Walzer*

George Benjamin

Shadowlines

Marco Stroppa

Innige cavatina (extrait de *Miniature estrose*)

Traiettoria... deviata (extrait de *Traiettoria*)

DURÉE : 1 H 15

Production Ircam-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem et de Diaphonique.

Diaphonique est le fonds franco-britannique pour la musique contemporaine, une initiative conjointe de l'Institut français, de la Sacem, du British Council, du Bureau Export de la musique française, du trust Les Amis de l'Institut français et du ministère de la Culture.

Le concert sera diffusé sur France
Musique le lundi 30 juin à 20h dans
Le Concert contemporain
présenté par **Arnaud Merlin**.



RÉCITAL FLORENT BOFFARD

Jeudi 26 juin, 20h
Ircam, Espace de projection

Un récital polyphonique

ENTRETIEN AVEC FLORENT BOFFARD

D'où vous vient votre engagement envers le répertoire contemporain ?

Florent Boffard : Ce n'était pas tracé à l'avance : je n'avais pas, à mes débuts, un dévouement spontané pour ce répertoire. Au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, où je suis entré très jeune, j'ai d'abord étudié le piano auprès d'Yvonne Loriod et Germaine Mounier - une formation excellente, mais dont je suis sorti avec encore quelques lacunes. Puis, à vingt-deux ans, j'ai intégré la classe d'accompagnement au piano de Jean Koerner. C'était quelqu'un de très particulier. Le contact pouvait être étrange, mais d'une grande richesse et tous ceux qui y sont passés en sont ressortis avec un souvenir inoubliable. La première qualité de son enseignement était de nous mettre devant les yeux des partitions d'horizons très variés, et de nous faire aborder des répertoires que nous ne connaissions pas. À ce moment de la formation, c'est toujours très enrichissant.

C'est également Jean Koerner qui est à l'origine de ma candidature à l'Ensemble intercontemporain : il connaissait, bien avant et bien mieux que moi, l'intérêt qu'on pouvait trouver dans un ensemble comme celui-ci - avec en sus la présence de Pierre Boulez. Je n'ai pas été immédiatement réceptif à sa suggestion... Le premier concours que j'ai présenté m'a séduit un temps, mais je l'ai abandonné car le programme en était beaucoup trop lourd. Un autre concours a ensuite été ouvert avec un programme plus simple, et j'ai été reçu. C'est ainsi que je suis entré en 1988

à l'Ensemble intercontemporain. J'avais vingt-quatre ans.

Mon intérêt s'est ensuite accru avec le temps : au bout de quatre ans, il était inenvisageable que je parte. Ayant pratiqué cette musique à haute dose pendant douze ans, je m'y suis naturellement attaché. Elle fait désormais partie intégrante de mon répertoire, au même titre que les répertoires classique et romantique.

Comment travaillez-vous une œuvre contemporaine ? Par quel bout la prendre ?

D'abord, il ne faut pas trop généraliser la méthode : il y a tant de variété dans les styles ! Chaque œuvre nécessite une approche singulière. Et, si l'on est déjà familier du style d'écriture en question, le problème se pose différemment. Dans tous les cas, le texte est essentiel : on commence par découvrir la partition, on relit les œuvres déjà travaillées qui peuvent y être apparentées, on se documente sur les origines du compositeur, sur ses sources d'inspiration. Puis, tout comme dans les autres répertoires, on essaie de comprendre la nécessité qui a amené le compositeur à utiliser cette notation et pas une autre. Prenons György Kurtág, par exemple, qui est l'un des compositeurs dont la notation est la plus complexe : son intention est dans un premier temps très difficile à discerner. Pourtant, une fois qu'on s'est habitué à son style, et qu'on retrace le chemin inverse, on s'aperçoit que sa notation était la meilleure solution pour rendre l'idée musicale développée. D'une manière générale, on constate que l'idée que l'on se fait d'une

œuvre, après l'avoir travaillée, apparaissait déjà en filigrane, au travers des choix de notation du compositeur, et que ceux-ci étaient les vecteurs les plus directs du message musical voulu : on ne peut pas tout écrire et la simplification des moyens est nécessaire pour communiquer au mieux la musique.

Comment travaillez-vous avec les compositeurs ?

D'abord avec un plaisir immense : c'est une chance exceptionnelle que d'avoir une personne capable de nous aider à aller à l'essentiel. La première étape est de tout envisager. Parfois, en effet, les suggestions du compositeur peuvent désarçonner en apparaissant tout simplement hors du champ des possibles. Mais il faut garder à l'esprit que le compositeur a généralement parcouru un cheminement qu'on ne connaît pas encore, et fait l'expérience, soit par l'esprit, soit à l'oreille, à l'instrument, de gestes qu'on n'a pas encore envisagés. J'essaie d'être le plus ouvert pour atteindre ce qu'il suggère.

Au reste, la présence du compositeur n'est pas utile uniquement pour l'œuvre en question.

Êtes-vous une force de proposition ?

Bien sûr. C'est un échange qui s'instaure souvent avec le compositeur : on peut faire des suggestions instrumentales ou techniques, qui permettent de réaliser différemment ce qu'il imagine. Les compositeurs, surtout lorsqu'ils écrivent pour un interprète désigné, en sont généralement très demandeurs, même au cours de l'écriture : pour avoir un retour sur des esquisses, ou pour s'adapter à la nature et à la personnalité de l'interprète, ou, tout simplement, pour s'enrichir en termes de technique instrumentale.

Et participez-vous à la mise au point de la notation ?

Cela m'est arrivé. Je me souviens par exemple de longues discussions avec Marco Stroppa, au sujet de la pédale. Ses indications de pédale sont

d'une précision et d'une subtilité extrêmes et je voulais être certain de ce qu'elles signifiaient. Je voulais également confronter la manière dont j'aurais interprété sa notation, sans en connaître l'origine, et ce qu'il en est réellement.

Pourquoi avez-vous quitté l'Ensemble inter-contemporain ?

Pas du tout par désintérêt ou lassitude. Simple-ment, je suis arrivé au bout d'un cycle : j'avais, deux ans auparavant, commencé à enseigner le déchiffrage au Conservatoire de Paris, et ces deux années ont été très lourdes. J'ai dû cumuler deux postes, auxquels s'ajoutaient les programmes que je jouais en dehors de l'Ensemble. Il a fallu faire un choix. Et s'il m'a semblé plus logique de laisser tomber l'Ensemble. Ce fut un sacrifice difficile.

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

Ma vie repose sur un équilibre entre la pratique de l'instrument et l'enseignement. Ce sont des activités complémentaires, aussi primordiales l'une que l'autre. Mes débuts dans la classe de déchiffrage au Conservatoire de Paris ont été un moment important pour moi. Reproduisant en partie ce que j'avais connu avec Jean Koerner, c'était l'occasion pour moi de donner aux étudiants des chemins d'accès aux divers répertoires, par l'intermédiaire du déchiffrage. Et notamment à tous ces répertoires auxquels, malheureusement, les jeunes pianistes sont parfois un peu réticents - on les pratique peu au cours de la formation, et on n'en a pas nécessairement le temps non plus.

Depuis 2009, j'enseigne le piano au CNSMD de Lyon, et je suis donc en prise beaucoup plus directe avec ces problématiques.

Commencer l'enseignement par le déchiffrage, était-ce une occasion ou une volonté ?

Ce fut dans un premier temps une opportunité mais, avec le recul, je me rends compte que

c'était une bonne entrée en matière. D'abord parce que la responsabilité d'enseigner le piano est lourde. Ensuite parce que le déchiffrage est une activité assez ludique - du moins j'essayais de le rendre tel, en donnant des explications et en trouvant des moyens de faire aimer les pièces ainsi découvertes. C'est une chance pour un musicien de pouvoir ouvrir une partition et de la lire comme on peut lire un livre. Ainsi, enseigner le déchiffrage m'a permis d'aiguiser mes outils pour l'enseignement du piano.

Quels sont les enjeux de l'enseignement du répertoire contemporain ?

Pour moi, cela passe beaucoup par la suggestion. Le premier accès à cette musique ne gagne souvent rien à être analytique. Donner l'explication de la construction d'une œuvre permet d'enrichir l'approche de l'œuvre, de l'approfondir, mais cela ne doit pas en être, selon moi, le premier contact. Celui-ci devrait plutôt être la description de l'image du son recherché. Un peu comme on décrirait une toile abstraite, en parlant tout simplement des couleurs qui dominent ou des formes exposées - et de leurs interactions mutuelles. Je le fais souvent pour donner une idée de la matière sonore, des masses ou des rythmes qui jouent entre eux. Ce sont des descriptions imagées d'impacts, d'énergies, de textures. C'est par ce vocabulaire qu'on parvient à révéler la finalité d'une pièce moderne à l'étudiant qui ne l'a pas encore fréquentée.

Concernant le récital de ce soir, avez-vous songé à l'Espace de projection de l'Ircam en concevant votre programme ?

Lorsqu'on joue à l'Ircam, c'est d'abord le répertoire qu'on adapte - même si j'ai intégré ce soir des pièces de Johann Sebastian Bach, ce qui n'est ni très orthodoxe, ni habituel dans ces murs. Leurs présences se justifient toutefois par le dialogue qu'elles entretiennent avec celles de l'*Opus 23* d'Arnold Schoenberg. Ensuite, jouer à

l'Ircam, c'est l'occasion d'utiliser l'électronique et l'informatique musicale - ce que je fais avec *Traiettorìa... deviata* de Marco Stroppa.

À ceci près, c'est un programme que j'aurais pu jouer ailleurs. Je suis toutefois très heureux de le faire à l'Ircam parce que je suis très attaché au lieu - un lieu où j'ai beaucoup joué, notamment avec l'Ensemble intercontemporain dont il est partenaire, et l'un des diffuseurs essentiels de ce répertoire.

Comment avez-vous conçu le programme lui-même ?

C'est un programme sur lequel plane l'esprit polyphonique. Dans ce domaine, l'association de Bach et de Schoenberg est évidemment très porteuse. Les pièces de Bach viennent, non pas en miroir, mais en préparation de celles de Schoenberg - lesquelles sont fascinantes par leur économie de moyens. L'enchaînement de l'*Andante* de la *Sonate en trio n° 4 en mi mineur BWV 528* et de la troisième pièce de l'*opus 23* en offre un exemple frappant, par leurs manières respectives de faire réentendre les mêmes objets musicaux, le même matériau, de façon infiniment différente tout au long de la pièce, avec une complexité dans le dialogue des différentes voix qui renouvelle en permanence le paysage musical.

Quant à la polyphonie de *Shadowlines* de George Benjamin, elle est absolument époustouflante. Dans la *Innige cavatina*, la *Miniature estrope* de Stroppa, on retrouve parfois un type de polyphonie éclatée qui peut s'entendre comme une cousine lointaine d'un des mouvements de *Shadowlines*, mais c'est surtout une forme de transition entre le piano classique - qui, cependant, chez Stroppa, porte en germe tant de qualités empruntées au monde électroacoustique - et le piano élargi à l'électronique de *Traiettorìa... deviata* - une œuvre emblématique du répertoire pour piano et électronique. >>>

JOHANN SEBASTIEN BACH

(1685-1750)

Invention à 3 voix n° 9 en fa mineur BWV 795

(composée vers 1720, revue en 1723 - première publication en 1801)
pour clavier

Durée: 4 minutes

Invention à 3 voix n° 14 en si bémol majeur BWV 800

(composée vers 1720, revue en 1723 - première publication en 1801)
pour clavier

Durée: 3 minutes

« Un guide fidèle, dans lequel les admirateurs du clavecin trouveront une méthode d'apprentissage non seulement de l'art de jouer à deux parties, mais également à faire plus de progrès dans celui de gérer trois parties *obbligato* bien et correctement, et en même temps non seulement la façon d'obtenir de bonnes inventions, mais aussi la manière de les bien développer; mais surtout, d'obtenir un style de jeu *cantabile*, et ce tout en obtenant un bon avant-goût de la composition. »

Johann Sebastian Bach

En exergue du manuscrit de ses *Inventions et Sinfonias*

>>> **En quoi ces *Inventions à trois voix* renvoient-elles aux *Cinq pièces op. 23* de Schoenberg?**

F. Boffard: Tout d'abord l'*Invention à 3 voix n° 9 en fa mineur BWV 795* naît d'un motif extrêmement proche de celui utilisé par Schoenberg dans sa *Pièce op. 23 n° 1* - motif que l'un et l'autre travaillent évidemment de manière toute différente. Mais, du fait de cette proximité motivique, j'ai toujours eu le sentiment que la seconde avait une dette envers la première.

Quant à l'*Invention à 3 voix n° 14 en si bémol majeur BWV 800*, elle précède la *Pièce op. 23 n° 4*, avec laquelle elle présente une certaine familiarité dans sa complexité - même s'il n'y a aucun rapport de cause à effet de l'une à l'autre. D'une manière générale, j'aime que l'écoute de l'*Invention* de Bach prépare peu ou prou, par le type d'attention qu'on doit y apporter, à celle de la pièce de Schoenberg. C'est une façon de tendre les bras vers l'oreille du compositeur. >>>

JOHANN SEBASTIEN BACH

(1685-1750)

Sonate en trio n° 4 en mi mineur BWV 528

(vers 1730)

pour orgue

Deuxième mouvement: *Andante*

Durée: 5 minutes

Transcription pour clavier: Florent Boffard

»» **Les Sonates en trio de Bach sont écrites, soit pour un trio, soit pour orgue: pourquoi avoir choisi cette Sonate en trio n° 4 en mi mineur BWV 528, et pourquoi avoir choisi de la transcrire?**

F. Boffard: C'est une pièce que je connais depuis mon enfance (mon père la jouait à l'orgue), et à laquelle je suis très attaché. Elle m'a toujours fasciné, par le paradoxe qu'elle offre entre son apparence en continuelle évolution et la permanence de son discours: la musique est en vérité toujours la même. Cette façon de gérer l'invention qui est proprement sidérante. De plus, l'ayant souvent jouée, j'ai toujours été intéressé par le jeu instrumental dans la façon de répartir aux mains les différentes parties, les différentes entrées, comme une chorégraphie que je trouve très porteuse musicalement - à commencer par les croisements des mains qui viennent assez naturellement au clavier, et qui permettent « d'instrumenter » avec une main. »»

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

Cinq pièces pour piano opus 23

(1920-1923)

Durée: 12 minutes

Éditions: Wilhelm Hansen, n° WH 18298

Création: le 9 octobre 1920, lors d'un concert de la « Société d'exécution musicale privée » à Vienne, par Eduard Steuermann pour les n° 1 et 2; à l'été 1923, à Hambourg, par Eduard Steuermann pour la création complète.

1. *Sehr langsam (très lent)* - 1920

2. *Sehr rasch (très vif)* - 1920

3. *Langsam (lent)* - 1923

4. *Schwungvoll (modéré)* - 1920-1923

5. *Walzer (valse)* - 1923

>>> **La Valse des Cinq pièces opus 23 de Schoenberg serait l'une des premières, sinon la première pièce, à avoir été composée dans une écriture véritablement sérielle.**

F. Boffard: La chose n'est pas certaine: il est possible que le *Prélude* de la *Suite pour piano opus 25* l'ait précédée. Mais ce n'est pas tant pour l'origine sérielle de ce dernier mouvement que j'ai inclus ce recueil dans ce programme, mais bien plus parce que cet *Opus 23* est pour moi une œuvre fascinante, trop souvent délaissée.

C'est une œuvre complexe à aborder, et je trouve que l'aérer avec des pièces de Bach peut parfois aider son appréhension. >>>

GEORGE BENJAMIN (NÉ EN 1960)

Shadowlines

(2001)

six préludes canoniques pour piano

Durée: 17 minutes

Commande: Commande accueillie avec joie de Betty Freeman

Dédicace: Pierre-Laurent Aimard

Éditions: Faber Music

Création: le 12 mars 2003, au Barbican Center Hall de Londres, par Pierre-Laurent Aimard.

Cette série de pièces, chacune un canon d'un genre différent, a été conçue comme une structure continue et cumulative :

1. Un prologue bref et apparemment improvisé.
2. Le haut du registre, féroce et âprement chromatique, contre le bas du registre, consonant et calme ; une coda compacte venant réconcilier les deux opposés.
3. Un scherzo miniature, entièrement compris dans un espace de 11/2 octaves dans le grave, qui nous mène immédiatement à :
4. explosif et monolithique, les mains du pianiste semblent constamment s'éloigner l'une de l'autre pour se réunir en un unisson rythmique.
5. Le mouvement le plus lyrique et expansif ; à son cœur, une lente basse continue, sur laquelle s'élabore un cortège de textures extrêmement contrastées. Après une courte pause :
6. un épilogue, simple et doux.

L'œuvre a été écrite pour Pierre-Laurent Aimard.

George Benjamin (source : Faber Music)

>>> **F. Boffard:** Dans *Shadowlines* de Benjamin, la polyphonie est extrêmement sophistiquée du fait de l'omniprésence des canons. C'est une virtuosité d'écriture assez nouvelle qui repousse en outre de manière stupéfiante les limites du contrôle polyphonique dans le jeu instrumental - ce n'est pas très étonnant de la part de Benjamin, qui est lui-même excellent pianiste. Le challenge instrumental recèle pour moi un intense plaisir musical. >>>

MARCO STROPPIA (né en 1959)

Miniature estrose

(1991-2001 revue en 2009)

Libro primo per pianoforte d'amore, premier livre, pour piano d'amore

Commande: Festival d'Automne à Paris et festival Musica de Strasbourg

Éditions: Ricordi, Milan, n° 136804

Création: Une première création partielle, de deux parties sur les sept, a lieu le 18 novembre 1991, à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille (Paris), par Pierre-Laurent Aimard; la première intégrale a lieu le 28 septembre 1995, dans le cadre du Festival Musica (Strasbourg), par le même; création de la version complète le 10 février 2000, dans le cadre du Festival Eclat de Stuttgart, par Florian Hölscher.

Observation: œuvre modulaire

Pièce jouée: *Innige cavatina*, beklemmt und imaginatif

Dédicace: à Renato Dionisi

Durée: 11 minutes

Carnet d'esquisses

J'ai commencé à travailler sur un cycle de *Miniatures* pour piano seul en 1991 sous l'impulsion de Pierre-Laurent Aimard et grâce à une commande du Festival d'Automne à Paris. Le premier livre a été achevé en 1995 grâce à une commande du festival Musica de Strasbourg. Il comprend sept pièces pouvant être jouées dans n'importe quel ordre et quantité. De multiples révisions et extension ont ensuite été effectuées jusqu'en 2009.

Miniature ici veut moins dire pièce courte que pièce extrêmement ouvragée, à l'instar des enluminures du Moyen Âge ou de certaines miniatures indiennes. *Estrose* est intraduisible dans toutes les nuances de l'italien; ce terme désigne à la fois la fantaisie, l'intuition créatrice, l'inspiration, le génie, mais aussi l'extravagance et la bizarrerie. N'oublions pas, d'ailleurs, l'utilisation de ce terme par Antonio Vivaldi, dans son *Estro Armonico*.

Ce cycle est bâti sur trois axes principaux: celui consacré à Rapa Nui, le nom original de l'île de Pâques (principalement pour les mouvements intitulés *Tangata Manu*, *Moai*), celui dédié au « périple » de quelques formes ou techniques anciennes (*Ninnananna*, *Prologos*, *Innige cavatina*, *Passacaglia*) et celui explorant un genre d'écriture plus libre (*Innige cavatina*, *Prologos*, *Brirchino*). L'appartenance à plusieurs axes signifie que certains aspects d'une miniature correspondent aux caractéristiques d'un axe tandis que d'autres se rapportent à celles d'un axe différent.

Dans chaque miniature, un nombre réduit d'idées musicales est mis en jeu et élaboré selon un plan défini par un des axes principaux; ces idées jouent alors le rôle d'un « fil conducteur » menant l'auditeur d'un bout à l'autre de la pièce. Mais ce cheminement est « incrusté » d'empreintes d'autres miniatures, déguisées sous diverses apparences: une allusion à un geste caractéristique, une anamorphose, une transformation structurelle, le retour de quelques hauteurs absolues et ainsi de suite. Ces empreintes parfois participent au trajet formel d'une miniature, mais d'autres fois surprennent ou renouvellent la perception: elles s'opposent alors au parcours de chaque « fil conducteur » et sont perçues comme des éléments de rupture ou d'embellissement locaux. Mais quand plusieurs miniatures s'enchaînent, suivant l'ordre de la succession et le degré de familiarité de l'auditeur, ces empreintes retrouvent leur rôle natif, à savoir celui de tisser dans notre perception une sorte de réseau, fait de sursauts de la mémoire, de bonds en arrière dans le temps, de foudroyantes prémonitions. C'est un procédé qui m'avait déjà séduit dans *Traiettorie* et que j'ai redécouvert dans le dernier roman d'Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Au début de chaque pièce, une certaine quantité de touches, correspondant à des accords latents, est silencieusement enfoncée et saisie par la pédale tonale, ce qui a pour effet d'en garder les étouffoirs soulevés jusqu'à la fin. Grâce à l'interaction entre les notes jouées et les multiples résonances sympathiques, l'équilibre sonore de l'instrument est transformé de telle sorte que le pianiste se trouve face à un véritable autre instrument, que par référence à la viole baroque j'appellerais « piano d'amour »: chaque touche engendre une résonance avec une intensité et une couleur sonore propres et distinctes de celle des touches voisines. Ce phénomène physique me permet de composer des

événements sonores singuliers: par le biais des rapports entre les harmonies, les rythmes ou des figures musicales plus complexes, ces événements évoluent à des profondeurs de résonance variables et génèrent différentes épaisseurs spectrales.

Innige cavatina (*cavatine intime: oppressé et imaginaire*). Pièce toute en douceur de nuances, découvrant, presque note par note, le jeu des résonances du piano et engendrant parfois des éclats sonores d'une extrême intensité. À sa base, la mélodie de la cavatine du *Quatuor opus 130* de Ludwig van Beethoven. Les notes principales de cette mélodie sont ensuite « brodées » avec un soin d'orfèvre: des figures sonores de plus en plus élaborées produisent ainsi une alchimie sonore étincelante.

Marco Stroppa (source: brahms.ircam.fr)

»» **F. Boffard:** *Innige cavatina* est par essence une exploration du sonore, de la nature du son. On s'éloigne ici du langage, plutôt classique, des trois compositeurs précédents pour pénétrer une autre esthétique, un univers radicalement différent, où le compositeur sculpte et modèle le son à sa source: une partie du paysage sonore provient en effet de résonances sympathiques. La préparation de cette *Miniature* est assez extraordinaire et nécessite d'ailleurs l'aide du tourneur de page pour enfoncer certaines touches silencieusement avant de commencer. On obtient une gamme absolument unique de qualités sonores, de variétés de timbres et d'émission de son. »»

MARCO STROPPA (né en 1959)

Traiettoria

(1982-1984, révisée en 1988)

pour piano et électronique [*Trajectoire*]

Commande: Biennale de Venise pour l'Année européenne de la musique

Éditions: Ricordi, n° 133770

Réalisation informatique musicale **Centro di Sonologia Computazionale, université de Padoue (Italie)/Marco Stroppa (1982-1984)**

Portage sur Max Ircam/Carlo Laurenzi (2009)

Création: création de la première version le 22 septembre 1985, à la Biennale de Venise (Italie), par Adriano Ambrosini.

Création de la version finale en 1988, au De Yjsbreaker d'Amsterdam (Pays-Bas), par Pierre-Laurent Aimard.

Observation: œuvre modulaire

Partie n° 1: *Traiettoria... deviata*

Durée: 7 minutes

Création: le 2 août 1983 à l'Auditorium S. Francesco Al Corso, Ente Lirico Arena di Verona, par Adriano Ambrosini (piano) et Marco Stroppa (projection du son).

Traiettoria (trajectoire) pour piano et sons générés par ordinateur est un cycle de trois pièces *Traiettoria... deviata, Dialoghi, Contrasti* (*Trajectoire...déviiée, Dialogues, Contrastes*) composé entre 1982 et 1984 et d'une durée d'environ 45'.

Traiettoria peut être considérée comme un concerto pour piano et orchestre où les sons synthétiques remplacent l'orchestre. Dans cette œuvre, la relation entre les sons synthétiques et les sons concrets du piano est parfois étudiée de manière à ce qu'ils se confondent en une seule image et sensation. Timbres inharmoniques et harmonie, en d'autres termes, «illusion» et «réalité», tendent souvent à fusionner et se transforment l'une en l'autre.

La disposition du piano et du dispositif d'amplification a été étudiée très attentivement. Les sons synthétiques proviennent soit d'un haut-parleur, placé sous le piano et qui interfère avec la table d'harmonie et les cordes, soit de plusieurs haut-parleurs placés autour du public. Selon la solution choisie, le volume sonore est réduit ou cerne le public de toutes parts dans une pulsation constante tout au long de la pièce. Pour des raisons d'équilibre, le piano est également amplifié. La diffusion de *Traiettoria* lors du concert a pour fonction de modeler le son synthétique suivant la partition et les caractéristiques acoustiques de la salle. Elle doit être assurée par un musicien dont l'importance est égale à celle du pianiste.

Traiettoria, commande de la Biennale, a été créée à Venise en 1985 à l'occasion de l'Année européenne de la musique.

Le matériau informatique a été réalisé au Centro di Sonologia Computazionale de l'université de Padoue, à différentes périodes entre 1982 et 1985. Pour la synthèse des sons, j'ai utilisé le langage Music V contrôlé par des logiciels spécifiques que j'ai moi-même écrits. Le matériau d'origine consistait en quelques milliers de segments courts (entre 2 et 30 secondes de durée) et a été mixé en plusieurs étapes avec le programme « Interactive Computer Music System » de Graziano Tisato.

Marco Stroppa (source : brahms.ircam.fr)

>>> **F. Boffard**: Marco Stroppa avait essayé d'écrire pour piano solo avant d'écrire *Traiettoria*. Ne parvenant pas à atteindre les images sonores qu'il souhaitait entendre, il a composé *Traiettoria* pour piano et électronique, et élargit ainsi le monde sonore. Plus tard, ayant maîtrisé la technique d'écriture nécessaire, il a écrit ses *Miniature estrose* qui enrichissent considérablement l'écriture pour piano.

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

George Benjamin (né en 1960)

George Benjamin commence à composer à l'âge de sept ans. En 1976, il entre dans la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, puis travaille avec Alexander Goehr au King's College de Cambridge.

À tout juste vingt ans, il entend *Ringed by the Flat Horizon* joué aux BBC Proms par le BBC Symphony Orchestra sous la direction de Mark Elder. Le London Sinfonietta, sous la baguette de Simon Rattle, crée *At First Light* deux ans plus tard. *Antara* est une commande pour le dixième anniversaire du Centre Pompidou en 1987 et *Three Inventions* est composé pour la 75^e édition du Festival de Salzbourg en 1995. Le London Symphony Orchestra, sous la direction de Pierre Boulez, crée *Palimpsests* en 2002 pour l'inauguration de « By George », portrait courant sur une saison entière que lui consacre le Barbican Center à Londres. Au cours de la dernière décennie, les rétrospectives de son œuvre sur plusieurs concerts se sont multipliées à Strasbourg, Madrid, Berlin, Paris, Lucerne, London, Aldeburgh, San Francisco, Frankfurt, Aix, Turin et Milan.

Répondant à une commande du Festival d'Automne à Paris en 2006, il écrit son premier opéra *Into the Little Hill*, écrit en collaboration avec le dramaturge Martin Crimp. Leur deuxième collaboration, *Written on Skin*, créée au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 2012, tourne dans une vingtaine de maisons d'opéra internationales depuis. George Benjamin lui-même en dirige la création britannique au Royal Opera House, Covent Garden, en mars 2013; la produc-

tion a été captée et diffusée à la télévision par la BBC. En 2012, le Southbank Centre présente une rétrospective de son œuvre dans le cadre des Olympiades culturelles du Royaume Uni.

George Benjamin est fréquemment invité à diriger des formations orchestrales prestigieuses comme le London Sinfonietta, l'Ensemble Modern, le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre Philharmonia, le Berliner Philharmoniker; au fil des ans, il a développé une étroite collaboration avec le Concertgebouw d'Amsterdam.

George Benjamin a dirigé la création de nombreuses œuvres, parmi lesquelles des partitions de Rihm, Chin, Grisey ou Ligeti, et son répertoire s'étend de Schumann et Wagner à Abrahamsen, Knussen et Murail. Depuis sa première apparition en 1999 au Festival Tanglewood aux États-Unis, il s'y produit et enseigne fréquemment.

Professeur de composition au King's College de Londres depuis 2001, George Benjamin vit à Londres. Son œuvre est publiée par Faber Music et enregistrée chez Nimbus Records.

Marco Stroppa (né en 1959)

Marco Stroppa étudie la musique en Italie aux conservatoires de Vérone, Milan et Venise. Entre 1980 et 1984, il collabore avec le centre de musique informatique de l'université de Padoue. De 1984 à 1986, grâce à une bourse de la Fondation Fulbright, il poursuit des études scientifiques au Media Laboratory du MIT à Boston (informatique musicale, psychologie cognitive et intelligence artificielle).

En 1982, à la demande de Pierre Boulez, il s'installe à Paris, où il travaille comme compositeur et chercheur à l'Ircam. Il y dirigera le département de recherche musicale entre 1987 et 1990, poste qu'il quittera ensuite pour se consacrer entièrement à la composition, la recherche et l'enseignement. Les contacts ininterrompus avec cette institution depuis son arrivée en France ont été déterminants dans sa formation musicale et sa démarche de compositeur.

Pédagogue actif et apprécié, Marco Stroppa fonde en 1987 l'atelier de composition et musique informatique au Séminaire international Bartók à Szombathely en Hongrie, qu'il dirige pendant treize ans. Cette expérience lui permet de rencontrer les plus grands musiciens hongrois et de découvrir l'œuvre de nombreux poètes comme en témoignent *élet... fogytiglan*, *Dialogue imaginaire entre un poète et un philosophe* (1997), et *Hommage à Gy. K.* (2004). Depuis 1999, il est professeur de composition à la Musikhochschule de Stuttgart (poste précédemment tenu par Helmut Lachenmann). Il a également enseigné la composition aux conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon.

Souvent groupée autour de cycles thématiques, l'œuvre de Marco Stroppa s'inspire de la lecture de nombreux textes poétiques et mythiques et du contact personnel avec des interprètes comme Pierre-Laurent Aimard, Cécile Daroux, Florian Hölscher, Thierry Miroglio, Jean-Guihen Queyras, Benny Sluchin.

BIOGRAPHIE DE L'INTERPRÈTE

Florent Boffard, pianiste

Florent Boffard entre à l'âge de douze ans au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe d'Yvonne Loriod où il obtient son premier prix de piano. Les années suivantes, il se voit décerner les premiers prix de musique de chambre (classe de Geneviève Joy), d'harmonie, de contrepoint et d'accompagnement.

Admis en cycle de perfectionnement dans la classe de Germaine Mounier, il obtient en 1982 le 1^{er} prix du concours international de piano « Claude Kahn » à Paris, puis, en 1983, le concours international de piano « Vianna da Motta » à Lisbonne, récompense qui lui permet de jouer sous la direction de Leon Fleisher. Soliste à l'Ensemble intercontemporain de 1988 à 1999, il a côtoyé les principaux compositeurs de notre temps et a effectué la création de pièces de Boulez, Donatoni, Ligeti...

Sollicité en Angleterre, Allemagne, Autriche, Portugal, Italie, aux États-Unis (New York et Washington), il s'est produit avec de nombreux orchestres dont l'Orchestre national de Lyon, l'Orchestre des Pays de la Loire, le Philharmonisches Orchester Freiburg... et a joué sous la direction de Pierre Boulez, Simon Rattle, David Robertson...

Présent sur la scène des plus grands festivals internationaux (Salzbourg, Berlin, Aldeburgh, Bath, Bastad, Bruxelles, Kuhmo, Aspen, La Roque d'Anthéron...), Florent Boffard a enregistré plusieurs disques parmi lesquels: les *Structures* pour deux pianos de Pierre Boulez avec Pierre-Laurent Aimard (DG), la *Sequenza IV* pour piano de Luciano Berio (DG) et la 2^e *Sonate* pour violon et piano de Bartók avec Isabelle Faust (Harmonia Mundi). Un disque consacré aux *Études pour piano* de Debussy et Bartók est également paru chez Harmonia Mundi. En 2001, la Fondation Forberg-Schneider (Munich) décerne à Florent Boffard son prix Belmont pour son engagement dans la musique d'aujourd'hui.

Sa première collaboration avec Mirare a lieu en avril 2013 avec la parution d'un disque-DVD consacré à « L'œuvre pour piano » de Schoenberg. Enregistrement récompensé par cinq Diapasons dès sa sortie, et noté « Editor Choice » par le magazine *Gramophone* en septembre 2013.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux - création, recherche, transmission - au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un nouveau rendez-vous initié en juin 2012, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPE TECHNIQUE IRCAM

Carlo Laurenzi, régie informatique musicale

Martin Antiphon, ingénieur du son

David Raphaël, régisseur général

Pauline Falourd, régisseuse lumière

Justine Leroux, tourneuse de pages

PROGRAMME

Textes et traductions **Jérémie Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

CORDES TENDUES

Vendredi 27 juin, 20h

Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

Arne Deforce violoncelle

Réalisation informatique musicale **Max Bruckert**

Œuvres de **Raphaël Cendo** et **Iannis Xenakis**

Élèves du Conservatoire national supérieur
de musique et de danse de Paris

Anaïs Bertrand mezzo-soprano

Gabrielle Lafait, Vladimir Percevic, Thien-Bao

Pham-Vu altos **Anton Hanson, Jules Dussap**

violons

Simon Dechambre violoncelle

Ensemble de cordes du Conservatoire

Direction **Bruno Mantovani**

Encadrement pédagogique **Jean Sulem**

Œuvres de **Iannis Xenakis, George Benjamin**
et **Matthias Pintscher**

Tarifs: 18€, 14€, 10€

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Samedi 28 juin, 20h

Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

EXAUDI

Juliet Fraser soprano

Jimmy Holliday basse

Ensemble intercontemporain

Direction **Matthias Pintscher**

**Créations de l'atelier de composition
pour deux voix et ensemble**

dirigé par George Benjamin **ACADÉMIE**

Œuvres de **George Benjamin, Chaya Czernowin,**
Peter Eötvös, Matthias Pintscher

Tarifs: 10€, 8€, 5€

AT FIRST LIGHT

Mardi 1^{er} juillet, 20h

Ircam, Espace de projection

Ensemble orchestral contemporain

Direction **Daniel Kawka**

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Gilbert Nouno

Création de **Benjamin Hackbarth,**

œuvres de **George Benjamin** et **Chaya Czernowin**

Tarifs: 10€, 8€, 5€

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

LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

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

91.7 ^{FM}



MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

Concert contemporain, lundi à 20h
Alla Breve, du lundi au vendredi,
16h55 et 22h25

Label Pop, lundi à 22h30

Electromania, lundi à minuit

Tapage Nocturne, jeudi à minuit

Le Jour d'avant, dimanche à 17h

france
musique

CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE
francemusique.fr

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES

Cité de la musique
Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie
Futur en Seine/Cap Digital
Gaîté Lyrique
Le CENTQUATRE-PARIS
Les Cinémas, Les Spectacles vivants, Studio 13/16-Centre Pompidou
Maison des Arts et de la Culture de Créteil
T&M-Paris
T2G-Théâtre de Gennevilliers

SOUTIENS

FCM - Fonds pour la création musicale
Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik
Kunststiftung NRW
Diaphonique - Fonds franco-britannique pour la musique contemporaine, une initiative conjointe de l'Institut français, de la Sacem, du British Council, du Bureau Export de la musique française, du Trust Les Amis de l'Institut français et du ministère de la Culture
Mairie de Paris
Mairie du 4^e
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne
Réseau Varèse
L'Ircam est membre du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales, subventionnée par le programme Culture de la Commission européenne.
SACD
Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Charleroi Danses, Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Compagnie ORO-Loïc Touzé
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
EXAUDI
Lucerne Festival Academy
micadanses, Paris
Orchestre Philharmonique de Radio France

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture
France Musique
La Recherche
Le Magazine Littéraire
Le Monde
Télérama



ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy
Fiona Forte, Natacha Moëgne-Loccoz

DIRECTION R&D

Hugues Vinet
Sylvie Benoit, Frédéric Bevilacqua,
Nicolas Donin, Frederick Rousseau,
Norbert Schnell

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso
Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,
Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros
Julien Aléonard, Andy Armstrong,
Melina Avenati, Pascale Bondu,
Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne,
Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis,
Marie Delebarre, Agnès Fin, Anne Guyonnet,
Jérémie Henrot, Aurèlia Ongena, Julien Pittet,
Clotilde Turpin.

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau
Kim Dibongue, Mary Delacour,
Alexandra Guzik, Leila de Lagausie,
Deborah Lopatin, Claire Marquet,
Delphine Oster, Caroline Palmier

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin
Chloé Breillot, Minh Dang, Sandra El Fakhouri,
Samuel Goldszmidt

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre

