

FINAL

Jeudi 10 juillet, 20h

Ircam, Espace de projection

**CONCERT DE LA MASTER CLASS DE DIRECTION D'ENSEMBLE
DIRIGÉE PAR PETER EÖTVÖS ACADÉMIE**

Ensemble du LUCERNE FESTIVAL ACADEMY Orchestra

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

Encadrement pédagogique **Ensemble intercontemporain/**

Julien Leroy (chef assistant), **Emmanuelle Ophèle** (flûte),

Alain Damiens (clarinette), **Pascal Gallois** (basson), **Clément Saunier** (trompette),

Benny Sluchin (trombone), **Victor Hanna** (percussion),

Jeanne-Marie Conquer (violon), **Eric-Maria Couturier** (violoncelle)

Encadrement pédagogique diplôme d'artiste interprète (DAI) - répertoire contemporain
et création **Hae-Sun Kang**

Réalisation informatique musicale **Serge Lemouton, Leslie Stuck** (Ircam), **Peter Eötvös**

Peter Eötvös

Intervalles-Intérieurs

Entracte

Tristan Murail

L'Esprit des dunes

John Adams

Chamber Symphony

DURÉE : 1H30 (avec entracte)

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

En partenariat avec la Lucerne Festival Academy et le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (élèves du DAI, diplôme d'artiste interprète). Avec le soutien du FCM-Fonds pour la création musicale et de la Sacem.



FINAL

Jeudi 10 juillet, 20h
Ircam, Espace de projection

Peter Eötvös : compositeur, chef d'orchestre, pédagogue

ENTRETIEN AVEC PETER EÖTVÖS

Peter Eötvös, vous êtes aujourd'hui un pédagogue recherché. La pédagogie étant affaire de filiation, qui considérez-vous comme vos maîtres ?

Je pourrais en citer deux : Karlheinz Stockhausen et Pierre Boulez, dans l'ordre chronologique de leur apparition dans ma vie. J'ai rencontré le premier en 1966 à Cologne, et le second à Paris en 1978. Je suis resté en contact avec Stockhausen jusqu'à sa mort, et je suis, aujourd'hui encore, très lié à Pierre. Ce sont les deux expériences les plus marquantes de ma vie. Ce sont toutes deux des personnes, deux artistes, deux modes de pensée et deux pédagogues très différents l'un de l'autre, et les travaux que j'ai faits avec chacun d'eux n'avaient rien à voir non plus.

À mon arrivée à Cologne, j'avais vingt-deux ans. Le moment idéal pour revoir de fond en comble ma pensée musicale - non pas du point de vue esthétique mais bien technique. À l'Académie de Budapest, où j'avais étudié jusque-là, je n'avais jamais rien appris sur les « paramètres » musicaux (timbre, hauteur, etc.), on n'en parlait même pas. On n'apprenait qu'à poursuivre la tradition sans nous donner de raison et l'on ne nous conseillait jamais de trouver notre voie par nous-mêmes.

Stockhausen était l'exact opposé. Je n'étais du reste pas étudiant chez lui, mais un de ses collaborateurs : j'ai commencé à travailler avec lui en tant que musicien membre de son groupe et technicien du studio d'électronique à la Radio de Cologne - je le suis resté jusqu'à mon

installation à Paris en 1978, mais je n'ai jamais cessé de diriger ses œuvres. Nous étions en contact professionnel permanent et, chaque fois que nous faisons quelque chose, il m'expliquait pourquoi. Notre travail était musical et technique, et tournait toujours autour de la musique et de l'acoustique - pour chaque concert, pour chaque lieu où nous nous produisons, pour chaque effectif, nous devons réfléchir à la disposition des haut-parleurs, des chanteurs, des orchestres. C'étaient toujours des expériences inhabituelles et j'ai énormément appris.

Quand je suis arrivé à Paris, j'avais donc déjà beaucoup d'expérience. Avec Pierre Boulez, le travail était d'une toute autre nature. Directeur musical de l'Ensemble intercontemporain, j'étais un chef d'orchestre professionnel. Le contact avec Boulez était quotidien, mais c'était un mentor plus réservé : quand je lui demandais comment je devais faire, comment je pouvais m'améliorer, sa réponse était invariablement que je le savais mieux que lui. Sa philosophie était que chacun doit faire ses expériences par lui-même. C'est à mon avis très juste, particulièrement pour un chef d'orchestre : un chef doit en effet être capable de reconnaître dans l'instant une situation pour trouver immédiatement une solution. Face à un orchestre de quatre-vingts personnes, il faut réagir tout de suite.

Je ne pense pas que j'aurais autant profité de l'enseignement de l'un ou de l'autre si l'ordre avait été inversé. La méthode de Pierre est, à mon avis, inadaptée à un jeune homme : pour

un musicien en début d'apprentissage, faire l'expérience par lui-même ne lui sera pas d'une grande aide. Et si j'avais côtoyé aussi assidûment Stockhausen un peu plus tard, je ne suis pas certain que cela aurait été aussi bénéfique: il faut un moment prendre sa liberté.

Et vous, quel genre de pédagogue êtes-vous? Êtes-vous plus proche de Stockhausen ou de Boulez?

Que l'étudiant soit chef ou compositeur, je cherche à cultiver tout ce qui lui est propre. Je renforce tout ce qui constitue sa personnalité d'artiste - quitte, si nécessaire, à l'orienter vers ce qui fait sa force, s'il n'en est pas conscient lui-même.

C'est particulièrement vrai pour les chefs d'orchestre. La technique du chef peut prendre des visages variés, et avoir diverses qualités, mais diriger, c'est avant tout communiquer. Communiquer vers l'orchestre et communiquer vers le public. Cette forme de communication vient avant tout du charisme de la personne. Si le contact n'est pas bon dès la première répétition avec un orchestre, rien n'ira. Ce sera même dangereux. L'acceptation du chef de la part des musiciens est une part très importante du travail. Le chef est un capitaine, qui guide les musiciens au cours d'un voyage semé de pièges: ils doivent lui faire confiance. Pour cela, il doit avoir la capacité de fédérer ses musiciens autour de lui. De ce point de vue, la technique est moins importante que la vision globale de l'œuvre, que le contact avec les musiciens, que sa capacité à faire passer ses idées musicales, que l'énergie qu'il transmet à l'orchestre.

Quelles qualités recherchez-vous lorsque vous prenez un étudiant sous votre aile?

Ça dépend toujours du projet et du cadre.

En ce qui concerne les compositeurs, j'aurais du mal à circonscrire mes choix à un seul modèle: ce que je recherche, c'est une individualité. Un compositeur doit avoir « quelque chose à dire ». Je connais ainsi des compositeurs qui sont extraordinaires pour écrire: ils regardent la partition, et savent exactement comment faire. Ils écrivent, comme ça, au fil de la plume - mais il n'y a rien derrière! Ce sont des gens doués - comme ces artistes de rue, sur la place Stravinsky, qui dessinent rapidement, de manière impressionnante, des figures à même le sol: c'est magnifique, c'est extraordinaire, mais ce n'est jamais une création, c'est toujours une recreation. En composition, la recreation n'est pas intéressante.

Mais la décision peut aussi dépendre de l'âge de l'étudiant: quelques défauts chez un jeune ne sont pas dramatiques, tant qu'on distingue l'énergie, la capacité, le potentiel - un potentiel qu'il s'agit de développer au bon moment. Mais si le compositeur a passé les trente ans et que son travail manque de réflexion, il y a des chances pour que ça ne change pas.

Enfin, je me méfie toujours lorsque l'on peut reconnaître dans le travail d'un jeune compositeur une certaine école. Si c'est aujourd'hui un peu moins vrai qu'il y a dix ou vingt ans, je me souviens, quand je travaillais ici à Paris, dans les années 1980-1990, de très fortes « écoles », suivant les unes Brian Ferneyhough, les autres Franco Donatoni, etc. Aujourd'hui encore, on entend toute une série de jeunes compositeurs dans le sillage de Helmut Lachenmann. Et on aimerait qu'ils s'essaient à quelque chose d'autre - qu'ils prennent ce qui les intéresse chez Lachenmann, mais trouvent ensuite leurs langages propres.

Quelle place occupe la pédagogie dans votre vie ?

J'ai trois professions : compositeur, chef d'orchestre et professeur. Je les pratique à peu près dans les mêmes proportions. Et si mon activité préférée est sans doute celle de compositeur, je les considère toutes trois comme un seul et même métier. Ce qu'on pense en tant que compositeur, on le réalise en tant que chef d'orchestre, et l'on transmet tout notre savoir et toute notre expérience à la génération suivante - en tant que pédagogue, je découvre, notamment via la fondation que j'ai créée à Budapest en 1991 pour les jeunes chefs et, plus récemment, les jeunes compositeurs, un énorme besoin de la part de la jeunesse. Les trois activités se nourrissent les unes les autres... Finalement, c'est une seule et même fonction : celle de communiquer, de transmettre, une idée musicale, une œuvre musicale, un savoir musical.

Pour vous, la direction est arrivée après la composition.

Oui. C'est d'ailleurs venu un peu par hasard. Par hasard et par nécessité. Lorsque j'ai obtenu mes diplômes à Budapest, j'étais encore trop jeune, et j'aurais dû faire mon service militaire. Pour y échapper, j'ai dû inventer quelque chose : ça a été la direction. C'est grâce à la direction que j'ai pu aller à Cologne, faire deux années d'études de direction à la Hochschule für Musik und Tanz - ce qui, mon diplôme en poche, m'a permis ensuite d'entrer au studio d'électronique et de rencontrer Stockhausen.

Toutefois, pendant mes six années passées au studio d'électronique de Cologne, j'ai arrêté de diriger. Je n'ai recommencé qu'après, avec une technique différente de celle qu'on m'avait inculquée et qui était vraiment mauvaise, une technique que j'ai mise au point moi-même, avec ma propre gestique et mon propre style.

Mais ma véritable « carrière » de chef a débuté ici, à Paris. Alors que les responsables de l'Ircam cherchaient quelqu'un pour diriger le concert d'inauguration de l'institut, j'ai dirigé ici *Hymnen* de Stockhausen, une œuvre pour bande magnétique avec orchestre. Diriger un orchestre avec bande est très ardu : à l'époque, on n'avait d'autre choix que de jouer en parfaite synchronicité avec la bande (aujourd'hui, on a d'autres solutions comme des click-tracks, et l'ordinateur peut, dans certains cas, suivre la battue). En outre, parmi les pièces avec bande, *Hymnen* est l'une des plus difficiles, car elle n'a ni tempo ni mesure constants, il faut donc connaître la bande par cœur à 100 % pour pouvoir poser l'orchestre dessus. Boulez n'était pas au concert, mais Nicholas Snowman si, qui l'a appelé immédiatement pour lui dire qu'il avait trouvé le chef qu'ils cherchaient.

Pierre est venu me voir diriger les premières répétitions, et, dès la troisième, m'a proposé de rester en tant que directeur musical de l'Ensemble intercontemporain. Je pense que mes années d'expérience au sein du studio de Cologne ont certainement joué également.

George Benjamin nous disait que, lorsqu'il veut composer, il se fait ermite : il arrête tout le reste et se concentre exclusivement sur l'écriture. En va-t-il de même pour vous ?

J'aimerais beaucoup. Mais je suis trop pris par toutes mes activités, à commencer par ma fondation, qui exige toujours beaucoup de moi. Mais il a raison : il faudrait pouvoir le faire.

Il évoquait également la problématique de l'existence sociale du compositeur: la direction serait un moyen de rester au contact avec les musiciens.

Bien sûr. La grande différence, qui fait de la composition une activité bien plus importante que la direction, c'est la créativité. La création prime toujours pour moi sur le reste. Le travail de chef est un métier. La composition, en revanche, ne s'apprend pas: on peut en acquérir la technique, mais pas l'inspiration.

À propos de votre triple carrière: n'y a-t-il pas également une question pécuniaire? Quelle activité vous fait vivre?

A priori, si je considère l'ensemble de ma carrière, c'est la direction qui m'a fait vivre, surtout à mes débuts. Depuis un certain temps, avec la reconnaissance de mon œuvre de compositeur, et l'augmentation subséquente de ces revenus, un équilibre s'établit. N'oublions pas, toutefois, que si le chef d'orchestre gagne plus d'argent, c'est que sa fonction relève de l'institutionnel. Être chef, ce n'est pas uniquement diriger quelques concerts le soir, c'est un travail à plein-temps, et à responsabilités, qui s'apparente davantage à celui d'un chef d'entreprise.

Dans mon cas, tous mes revenus de chef sont aujourd'hui reversés pour financer ma fondation à Budapest. Et je ne suis pas le seul chef dans ce cas.

Matthias Pintscher dit que votre influence a été déterminante, notamment dans sa décision de devenir comme vous chef et compositeur - «un musicien complet», selon ses propres mots -: essayez-vous de cultiver cette double vocation chez vos élèves?

Je ne l'encourage pas particulièrement: elle doit avant tout venir de la personne. Surtout, il est rare qu'un bon compositeur soit un bon chef

et vice-versa. Certains jeunes, excellents chefs par ailleurs, s'essaient à la composition, mais on constate rapidement que ce n'est pas concluant. Le plus important, c'est qu'ils trouvent d'eux-mêmes où va leur préférence.

Matthias est un excellent exemple, car il pratique les deux au même niveau: il compose et dirige très bien. Je me souviens des circonstances de notre rencontre: c'était dans les années 1980, à Stuttgart. Nous avons organisé un séminaire-atelier spécifiquement pour les jeunes compositeurs qui dirigent - et ça s'est avéré passionnant. Nous étions trois professeurs et nous avons, lors d'entretiens plusieurs mois en amont, sélectionné quatre ou cinq candidats - Matthias était parmi eux, et je me souviens avoir trouvé son travail remarquable. La pédagogie que nous avons adoptée lors de ce séminaire était intéressante, car chaque leçon était donnée par un professeur différent: ainsi, si le premier disait une chose, le deuxième devait dire son contraire et le troisième devait proposer un compromis - à l'élève de décider lequel avait raison! C'est à mon sens la meilleure des méthodes - bien meilleure que d'avoir affaire à un seul professeur.

Pour revenir à votre question, les tendances naturelles, qu'elles penchent vers la direction ou la composition, peuvent aussi varier au cours d'une vie. Mais je suis convaincu qu'il faut essayer! Les chefs devraient toujours se frotter à la composition, ne serait-ce que pour savoir ce que suppose ce métier. Je ne suis pas certain que l'inverse soit vrai - mais ça peut être intéressant.

C'est un aspect très important des activités de ma fondation, qui accueille autant les jeunes chefs que les jeunes compositeurs. Quand je fais un cours, je prends tout le monde ensemble. Et je les encourage à prendre contact les uns avec les autres. Pas seulement pour la leçon en cours ou pour les études, mais surtout pour l'avenir:

ce sont sans doute ces chefs-là qui dirigeront les œuvres de ces compositeurs-ci. Une amitié, une collaboration, un intérêt mutuel enclenchés si tôt peuvent perdurer toute la vie.

Vous parliez tout à l'heure des difficultés à diriger une pièce avec bande comme *Hymnen*: quels sont les enjeux spécifiques de l'enseignement de la direction du répertoire contemporain, avec ou sans électronique ?

La direction avec bande est en effet l'un des défis les plus exigeants. Et nous l'avons travaillé extensivement au cours de l'atelier de direction d'orchestre qui m'a été confié dans le cadre de ManiFeste cette année: c'est le cas de *L'Esprit des dunes* de Tristan Murail, et de mes *Intervalles-Intérieurs*, que nous entendrons ce soir.

Ensuite, les habitudes prises par les orchestres dans les répertoires classique et romantique font que la précision de la gestique est plus cruciale encore dans la direction de la musique contemporaine.

Petite anecdote éloquente: pour certains orchestres, il est «normal», dans le répertoire romantique, d'avoir un décalage entre le geste du chef et la réaction de l'orchestre - un retard de plus d'une seconde parfois! Dans la musique contemporaine, c'est tout à fait inenvisageable. À mes débuts, je m'en suis inquiété. Je me souviens avoir demandé à Pierre Boulez comment ça s'était passé lorsqu'il a dirigé pour la première fois le Wiener Philharmoniker. Il m'a dit: «Vous avez raison, ils jouent toujours en retard.» «Qu'avez-vous fait?» «Je n'écoute pas, je dirige.» Dans les années qui ont suivi, j'ai dirigé deux ou trois fois le Wiener Philharmoniker. J'avais un peu d'appréhension avant d'y aller, mais, heureusement, il n'y a eu aucun problème!

Mais c'est quand même très étonnant: je me rappelle d'une expérience assez drôle avec le

BBC Orchestra, il y a plusieurs années. Dans la même répétition, j'ai dirigé deux œuvres différentes: une contemporaine, et le *Scherzo* de Bartók - une œuvre qui relève du style dix-neuvième. Si les musiciens étaient parfaitement avec moi dans la première, dans la seconde, en revanche, le même orchestre a commencé à jouer en retard! Le même jour, et pour la même répétition! Quand je leur ai demandé pourquoi, ils m'ont répondu: «c'est comme ça qu'on fait dans cette musique.»

On constate depuis plus d'un demi-siècle une complexification exponentielle de la notation musicale: s'accompagne-t-elle d'un développement d'une nouvelle gestique de direction ?

Oui: la gestique se complexifie également, et se fait de plus en plus détaillée encore.

Quel est ce nouveau vocabulaire gestuel qu'on invente ?

C'est assez difficile à expliquer. Je pourrais toutefois mentionner deux petits détails, à titre de démonstration.

Premier détail: je vois très souvent, sur les vidéos que des jeunes chefs m'envoient, un style de direction académique - les bras assez raides, le poignet statique. Je suis absolument contre: on a besoin d'utiliser toutes les articulations. Quand je vois qu'un jeune est doué, mais dirige avec le bras raide, je le fais vite venir me voir pour corriger ce défaut: diriger ainsi, ça allait au XIX^e siècle, mais plus aujourd'hui. Dans les musiques complexes que l'on dirige, ce genre de signes ne passe pas au-delà du troisième rang.

Deuxième détail: sur les battues qui comptent plus de quatre temps, extrêmement fréquentes dans nos répertoires, il faut abandonner la gestique qu'on nous apprend traditionnellement, et qui manque cruellement de clarté pour les musiciens.

Le concert de ce soir est la sortie de l'atelier de direction d'orchestre que vous avez animé dans le cadre de ManiFeste. Comment s'est déroulé cet atelier? Quels enjeux de la direction avez-vous abordés?

Nous avons deux programmes différents, avec deux formations différentes. Pendant quatre jours, nous avons eu la chance de travailler avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, avec lequel nous avons joué trois pièces. La première est une œuvre du répertoire, disons, « traditionnel »: *Iberia* de Debussy. C'est une partition assez difficile, à la mécanique interne complexe, qu'un chef d'orchestre professionnel se doit de connaître. La deuxième est *Chain 3*, de Witold Lutosławski: une musique non mesurée, qui requiert d'autres techniques de direction pour communiquer avec les différents pupitres. Enfin, nous avons travaillé ma pièce, *zeroPoints*. Commande du London Symphony Orchestra pour sa grande tournée avec Boulez en 2000 (l'an 2000 est une année avec beaucoup de zéros!), elle ouvrait un programme 100 % hongrois: ensuite venait le *Concerto pour violon* de Ligeti, puis le *Prince de bois* de Bartók. Elle devait donc lancer le concert, dans un style qui fonctionne avec tous les publics de par le monde. Sachant que j'écrivais pour Pierre, et que Pierre adore les *tempi* rapides, c'est une pièce très rapide, assez virtuose, qui impose au chef une série de défis techniques...

Avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, nous avons également lu trois courtes partitions de jeunes compositeurs de l'académie. Nous avons eu cinquante minutes pour chaque. Entendre son œuvre est très important pour un compositeur: c'est une expérience essentielle que de se confronter à la réalité sonore de sa musique, et de constater ce qui se passe en répétition. Et cet orchestre est très expérimenté pour les premières lectures: pareille

répétition permet aux jeunes compositeurs de juger l'appréciation des musiciens de l'orchestre. Une réaction positive de la part d'un orchestre comme celui-ci peut être déterminante dans la vie d'un jeune compositeur.

Ensuite, nous avons travaillé avec les jeunes musiciens de l'Ensemble du LUCERNE FESTIVAL ACADEMY Orchestra et des élèves du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, encadrés par les solistes de l'Ensemble intercontemporain pour travailler le programme de ce soir, pour petit ou grand ensemble, avec ou sans électronique, et aborder les problématiques propres à ces effectifs et au dialogue avec la bande magnétique.

Propos recueillis par J. S.

PETER EÖTVÖS

Intervalles-Intérieurs

(1972-1981)

pour clarinette, trombone, percussion, violon, violoncelle et bande stéréo

Durée: 30 minutes

Éditions: Salabert

Réalisation informatique musicale **Peter Eötvös**

Dispositif électronique: sons fixés sur support

Création: le 11 juillet 1982, à La Rochelle, par l'Ensemble L'itinéraire, sous la direction de Peter Eötvös.

La composition d'*Intervalles-Intérieurs* remonte à la période « exploratrice » des années 1970, alors que tous mes efforts étaient consacrés à la transposition des lois de la nature en son. J'en ai développé le matériau de base pour l'électronique entre 1972 et 1974 (la pièce *Elektrochronik* fait figure de journal de bord de son élaboration), mais j'ai travaillé à trois versions de la partie instrumentale entre 1975 et 1981. Je considère la forme actuelle de cette pièce comme sa forme « définitive ».

Déjà, l'homme antique pouvait entendre et ressentir les différents niveaux de tensions entre les intervalles. C'est pour cette raison qu'il a considéré certains intervalles comme permis, et d'autres comme dangereux, voire interdits. (Ce mode de pensée m'est si familier que j'ai toujours eu le sentiment que le meilleur moyen de suggérer des tensions entre les personnages de mes opéras est le recours aux intervalles.) *Intervalles-Intérieurs* se concentre sur les processus qui prennent vie au sein même des intervalles. Le principe de base se trouve dans le matériau électronique. Mon but était de concevoir un

commutateur électronique qui, avec l'aide de modulateurs audio (un filtre par contrôle de tension, ou VCF (voltage control filter), un modulateur d'amplitude, et un modulateur en anneau), amplifie la courbe de tension entre deux notes (le mouvement interne des formes complexes résultant des sinus ou des formes d'onde en triangle ou en carré, familières à qui connaît l'oscilloscope), pour la rendre ainsi audible, sous forme de mélodie ou de rythme. Au sens figuré, c'est un microscope acoustique: les objets que l'on ne peut entendre à l'oreille deviennent audibles. Mais le plus important est toutefois que tout élément audible du système est automatiquement généré par une seule unité. Les paramètres sont identiques de l'un à l'autre: la « mélodie » est animée de la même espèce de mouvement que le « rythme ». Le principe n'est pas sans présenter quelques similitudes avec la musique sérielle, mais le son résultant nous ouvre une piste complètement différente, vers une forme de germination organique fourmillante.

La partie la plus importante de la création de cette composition a été, à l'époque, l'« invention » et la mise au point de ce « microscope d'intervalles ». Un son généré par un filtre produit des mélodies qui correspondent à la courbe de l'intervalle. Le filtre balaie entre les deux notes de l'intervalle (l'intervalle qu'on lui donne à traiter): en d'autres termes, l'intervalle se montre sous un autre visage. Les formes d'onde des deux notes sont ajoutées, pour donner une troisième courbe, et cette courbe est la mélodie:

les crêtes en sont les notes les plus aiguës, et les trous en sont les plus graves, etc. La technique est similaire en ce qui concerne le rythme: les crêtes sont fortes, les trous sont doux. Quand l'onde (la courbe) se répète périodiquement, on obtient un motif rythmique lisse et reconnaissable.

La mélodie et le rythme se développent en parallèle, car l'onde qui leur sert de guide est la même, même si la polarité des modulateurs peut être échangée, avec pour conséquence d'opposer mélodie et rythme. Ceci n'est bien entendu qu'une description délibérément simplifiée de la procédure. Le dispositif - qui, dans la pièce, est élevé au rang de créativité - est bien plus complexe, puisqu'il affecte également le positionnement des notes dans l'espace, par exemple. En deux ans, je suis parvenu à peaufiner le dispositif de telle sorte que l'on n'a jamais besoin de le régler à chaque fois, et le rôle de l'organiste électronique, l'Observateur, se limite à la reconnaissance de la nature des intervalles: à garder la touche enfoncée, à écouter, jusqu'à ce qu'il ait « compris ». C'est là la base de la couche électronique. Cette musique n'est pas « jouée », ou « interprétée », elle est « écoutée » et « contrôlée ».

Peter Eötvös

(source: eotvospeter.com)

« La grande difficulté pour les jeunes chefs est ici la synchronicité de l'ensemble instrumental et de la bande. Pour les musiciens, l'œuvre n'est pas très difficile, mais d'une écriture assez singulière. Ainsi, par exemple, le trombone, qui doit normalement utiliser sa coulisse pour adapter la longueur de la colonne d'air à la fréquence de chaque note, garde ici toujours la même position et doit donc trouver ses notes avec les lèvres - en allant chercher les différents partiels de la fondamentale. »

Peter Eötvös

TRISTAN MURAIL

L'Esprit des dunes

(1993-1994)

pour flûte/flûte piccolo, flûte, hautbois, clarinette, cor, trombone, percussion, synthétiseur, violon, alto, violoncelle, contrebasse à cinq cordes et sons de synthèse

Durée: 17 minutes

Commande: Ircam-Centre Pompidou

Dédicace: à la mémoire de Giacinto Scelsi et Salvador Dali

Éditions: Lemoine, Paris

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Serge Lemouton, Leslie Stuck

Dispositif électronique: sons fixés sur support

Création: le 28 mai 1994, à l'Espace de projection de l'Ircam, par l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Pascal Rophé.

L'Esprit des dunes est la seconde pièce que j'ai écrite sur commande de l'Ircam. Depuis la première, *Désintégrations*, les techniques informatiques avaient beaucoup évolué. Comme pour *Désintégrations*, les structures sonores et musicales de *L'Esprit des dunes* dérivent en grande partie de l'analyse de sons acoustiques. Mais, alors que j'avais dû me contenter d'analyses statiques représentant un seul instant du son pour *Désintégrations*, j'étais maintenant en mesure de suivre l'évolution d'un son, avec toute sa vie, ses micro-modulations, grâce à la technique dite du « suivi de partiels ». Les données d'analyse furent souvent retraitées, avec un programme d'assistance à la composition (Patchwork), la re-synthèse étant effectuée avec une banque d'oscillateurs qui suivaient le moindre mouvement des partiels analysés, après modifications éventuelles. Cette technique permettait d'engendrer

des sons électroniques d'un type nouveau, dont les sonorités inusuelles possédaient la vie propre aux sons acoustiques. Elle permettait aussi de véritablement intervenir au plus profond des sons, de les « composer » comme l'on compose une harmonie ou une mélodie. L'acte de composition intervenait donc au cœur même du sonore. Deux groupes d'objets sonores ont servi de point de départ à la pièce: brefs extraits provenant de musiques mongoles et tibétaines (chant diphonique mongol, trompes et psalmodies tibétaines); sons granuleux (frottements de polystyrène, maracas, bâton de pluie, etc.). Ce deuxième groupe est utilisé uniquement pour la technique de « synthèse croisée »: les sons granuleux sont par exemple filtrés par les mouvements d'harmoniques du chant diphonique. Métaphoriquement, c'est le « chant du désert », l'esprit des dunes. Grâce aux techniques de microchirurgie du son, de distorsion des fréquences, de modification des formants, etc., ces objets sonores d'origine apparemment disparates finissent par s'interpénétrer, par fusionner, créant la continuité sous-jacente qui unifie la surface contrastée et versatile de la musique. *L'Esprit des dunes* présente un aspect fortement mélodique - dans la synthèse, comme dans les parties instrumentales. Les contours mélodiques dérivent souvent des extraits sonores analysés - les contours seulement, non les hauteurs effectives. La mélodie est toujours en rapport étroit avec les harmonies et les spectres; comme dans le chant diphonique mongol, la mélodie est entendue ici comme une modulation du timbre.

Tristan Murail
(source: brahms.ircam.fr)

JOHN ADAMS

Chamber Symphony

(1992)

pour flûte/flûte piccolo, hautbois, clarinette en *si* bémol/clarinette en *mi* bémol/clarinette en *la*, clarinette en *si* bémol/clarinette basse, basson, contrebasson/basson, cor en *fa*, trompette en *ut*, trombone, 2 percussions, synthétiseur, violon, alto, violoncelle, contrebasse

Durée: 19 minutes

Commande: San Francisco Contemporary Chamber Players avec l'aide de la Fondation Wallace Alexander Gerbode.

Dédicace: pour Sam (et les San Francisco Contemporary Chamber Players).

Éditions: Boosey & Hawkes

Création: le 17 janvier 1993, à la Dr Anton Philipszaal de La Haye (Hollande), par l'ensemble Schönberg sous la direction de John Adams.

1. *Mongrel Airs*
2. *Aria with Walking Bass*
3. *Road Runner*

La *Chamber Symphony*, écrite de septembre à décembre 1992, présente une ressemblance superficielle avec son illustre éponyme, l'*opus 9* d'Arnold Schoenberg. Le choix des instruments est analogue à celui de Schoenberg, à cette différence près que mon œuvre comporte des voix pour synthétiseur, percussions (batterie et cymbales), trompette et trombone. Par ailleurs, contrairement à la *Symphonie de chambre* de Schoenberg à mouvement unique, j'ai structuré la mienne en trois mouvements distincts: *Mongrel Airs*, *Aria with Walking Bass* et *Road Runner*. Ces titres donnent une idée de l'ambiance générale de la musique. J'avais initialement songé

à composer une œuvre pour enfants, et mon intention était de retenir un échantillonnage de voix enfantines et de les entremêler à divers instruments acoustiques et électroniques. Mais avant d'entreprendre ce projet, j'ai eu, une fois encore, l'un de ces étranges interludes intuitifs qui mènent souvent à la création d'une nouvelle œuvre. Celui-ci était du genre que Melville décrit comme «le choc de l'évidence». Je me trouvais dans mon studio où j'étudiais la partition de la *Symphonie de chambre* de Schoenberg, pendant que dans une pièce voisine, mon fils Sam, âgé de sept ans, regardait des dessins animés (ceux datant des années 1950, les meilleurs!) à la télévision. La bande musicale hyperactive, insistante, agressive et acrobatique des dessins animés se mêlait dans ma tête à la musique de Schoenberg, elle-même hyperactive, acrobatique, et nettement agressive, et j'ai réalisé soudain à quel point ces deux traditions possédaient des éléments communs. [...] J'avais toujours éprouvé des difficultés à composer de la musique de chambre, avec sa réputation intrinsèquement polyphonique et démocratique. Mais la *Symphonie de chambre* de Schoenberg m'a fourni ici la clé, en me suggérant une forme au sein de laquelle le poids et la masse d'une œuvre symphonique pouvaient se marier à la transparence et à la mobilité de la musique de chambre. La tradition de la bande musicale des dessins animés américains m'a suggéré par ailleurs un modèle de musique tout à la fois flamboyante, virtuose et polyphonique.

John Adams
programme du festival Agora, Paris 1999
(source: brahms.ircam.fr)

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

John Adams (né en 1947)

John Adams reçoit sa première éducation musicale de son père, avec lequel il étudie la clarinette, et joue dans des fanfares locales, dont les sonorités exubérantes et le rythme puissant ont profondément influencé sa personnalité musicale. En 1971, après avoir terminé ses études à Harvard auprès de Leon Kirchner, Adams quitte la Nouvelle-Angleterre pour la Californie.

Bien qu'elles n'aient jamais suivi les strictes formules du minimalisme « classique », les premières pièces instrumentales d'Adams - comme les deux pièces pour piano solo de 1977, *Phrygian Gates* et *China Gates*, ou encore le septuor à cordes *Shaker loops* de 1978 - utilisent de brèves cellules répétitives. Mais, même dans ses compositions les plus purement minimalistes, ce qui rend les œuvres d'Adams incomparables est le haut degré d'imagination et d'invention apporté à l'écriture, ainsi que la longue et puissante progression dramatique en arche.

Au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, la musique d'Adams joue un rôle décisif dans la constitution et la diffusion d'un courant post-moderne au sein de la tradition savante contemporaine. Réactivant le thématisme et l'harmonie issus du post-romantisme, s'appropriant le rythme des musiques traditionnelles ou l'énergie euphorisante du jazz et du rock, sa musique cherche à rassembler les influences multiples qui traversent la culture américaine sous une signature identifiable, et en renouvelant constamment les voies d'un langage de synthèse. C'est sans doute dans le domaine symphonique que s'exprime le mieux, tour à tour, sa verve humoristique, faite de sautes d'humeur et

de contrastes grinçants, ou sa veine élégiaque, teintée de nostalgie.

Sa collaboration, à partir de 1985, avec Alice Goodman et Peter Sellars donne naissance aux opéras les plus joués dans le monde des trois dernières décennies : *Nixon In China* (1984-1985) et *The Death of Klinghoffer* (1990-1991). Suivent d'autres œuvres réalisées avec Peter Sellars : en 1995, le « songplay » *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*, en 1999-2000, la cantate *El Niño*, sur un livret multilingue célébrant le nouveau millénaire - à laquelle succédera *The Gospel According to the Other Mary* en 2011 - et *Doctor Atomic* (2005). En 2006, est créé à Vienne *A Flowering Tree*, opéra inspiré de *La Flûte enchantée* de Mozart.

Peter Eötvös (né en 1944)

Peter Eötvös est compositeur et chef d'orchestre, et sans doute l'un des interprètes les plus recherchés du répertoire contemporain. Né en Transylvanie, il revendique son appartenance à la culture musicale hongroise, restant très attaché en particulier à l'art de Bartók, Kodaly, Kurtág et Ligeti.

Diplômé de l'Académie de musique de Budapest, il poursuit ses études musicales en Allemagne, à la Hochschule für Musik de Cologne. Il rencontre Karlheinz Stockhausen et, entre 1968 et 1976, se produit avec son ensemble et participe aux activités du studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk de Cologne.

En 1978, à l'invitation de Pierre Boulez, il dirige le concert inaugural de l'Ircam. Il est ensuite nommé directeur musical de l'Ensemble intercontemporain (avec lequel il crée *Chinese Opera*

[1986]), position qu'il occupe jusqu'en 1991. En 1991, il fonde l'International Eötvös Institute and Foundation pour les jeunes chefs d'orchestre et compositeurs. De 1992 à 1998, il est professeur à la Hochschule für Musik à Karlsruhe. Il la quitte pour enseigner à la Hochschule für Musik de Cologne avant de revenir à Karlsruhe en 2002. Parallèlement à son importante carrière de chef d'orchestre et à son activité de pédagogue, Peter Eötvös compose de nombreuses pièces, marquées aussi bien par son expérience auprès de Stockhausen - *Cricketmusic* (1970), *Elektrochronik*, (1974) - que par son travail aux côtés de Boulez, et d'autres influences comme celle du jazz (*Music for New York: improvisation pour saxophone soprano et percussion avec bande*, 1971), ou de Frank Zappa (*Psalm 151, In memoriam Frank Zappa*, 1993). Son œuvre est marquée dès le début de sa carrière par le cinéma et le théâtre, auquel il destine ses premières compositions. Son expérience dans ce domaine se répercute sur la structure de ses grandes pièces orchestrales comme *zero-Points* (1999), ainsi que dans ses opéras *Three sisters* (1997-1998), *Le Balcon* (2001-2002), *Angels in America* (2002-2004), *Lady Sarashina* (2007), *Die Tragödie des Teufels* (2009), *Love and other demons* (2011).

Tristan Murail (né en 1947)

Né au Havre, Tristan Murail s'oriente vers la composition après avoir obtenu un diplôme d'arabe classique et d'arabe maghrébin à l'École nationale des langues orientales ainsi qu'une licence ès sciences économiques à l'Institut d'études politiques de Paris.

Élève d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, il reçoit le Prix de Rome en 1971 et passe deux ans à la Villa Médicis. C'est au cours de ces années romaines qu'il découvre le compositeur italien Giacinto Scelsi.

À son retour à Paris en 1973, il cofonde l'ensemble l'itinéraire avec un groupe de jeunes compositeurs et musiciens et contribue avec eux à la naissance du courant spectral. L'ensemble obtient rapidement une large reconnaissance pour ses recherches fondamentales dans le domaine du jeu instrumental et de l'électronique. Dans les années 1980, Tristan Murail utilise l'informatique pour approfondir ses recherches en matière d'analyse et de synthèse des phénomènes acoustiques. Il collabore plusieurs années avec l'Ircam où il enseigne la composition de 1991 à 1997 et participe à la conception du logiciel d'aide à la composition *Patchwork*. De 1997 à 2010, il est professeur de composition à l'université Columbia à New York. Le compositeur enseigne également dans de nombreux festivals et institutions, notamment à Darmstadt, à l'Abbaye de Royaumont, au Centre Acanthes et au Summer New Music Institute de Boston.

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Ensemble du LUCERNE FESTIVAL ACADEMY Orchestra

L'Académie du Festival de Lucerne naît en 2004 à l'initiative de Pierre Boulez et de Michael Haefliger, aujourd'hui encore directeur exécutif et artistique du Festival. Depuis lors, près de cent trente musiciens issus des quatre coins du monde se rassemblent chaque année pour étudier les partitions contemporaines et les chefs-d'œuvre de la musique moderne. Les enseignants sont membres de l'Ensemble intercontemporain. Les œuvres travaillées sont présentées au public, par le biais de concerts ou de récitals. L'académie autorise le public à assister à quelques répétitions, master classes et ateliers. Les instrumentistes ne sont toutefois pas les seuls à bénéficier des enseignements pratiques offerts par l'académie: l'institution est également un tremplin pour les compositeurs et les jeunes chefs d'orchestre pour lesquels Pierre Boulez anime chaque année une master classe.

www.academy.lucernefestival.ch

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris est un établissement d'enseignement supérieur placé sous la tutelle du ministère chargé de la culture. Il a pour mission principale de dispenser un enseignement hautement spécialisé et une formation professionnelle de haut niveau dans les domaines de la musique, de la danse et des nouvelles technologies du son. Cet enseignement comprend les connaissances théoriques et la maîtrise pratique nécessaires à l'exercice de ces arts ou professions dans les activités suivantes: disciplines

instrumentales classiques et contemporaines, musique ancienne, jazz et musiques improvisées, disciplines vocales, écriture, composition, direction d'orchestre, musicologie et analyse, pédagogie et formation à l'enseignement, métiers du son, et, pour la danse, danse classique et danse contemporaine. Installé depuis vingt ans sur le site de La Villette, dans un cadre monumental conçu par Christian de Portzamparc, le Conservatoire de Paris a toujours cherché à relever les défis de la formation et de la transmission où tradition, création, réflexion et recherche ont chacune leur place, faisant de cette école le vivier de la création de demain.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit trente et un solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées par les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale du compositeur et chef d'orchestre Matthias Pintscher, ils collaborent, aux côtés des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques.

Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire. En collaboration avec l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam), l'Ensemble intercontemporain participe à des projets incluant des nouvelles techniques

de génération du son. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. Depuis 2004, les solistes de l'Ensemble participent en tant que tuteurs à la LUCERNE FESTIVAL ACADEMY, session annuelle de formation de plusieurs semaines pour des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs du monde entier. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Chefs et interprètes stagiaires de la master class de direction d'ensemble de Peter Eötvös

Chefs stagiaires

Jaehyuck Choi, Corée du Sud, né en 1994
Jordi Francés Sanjuán, Espagne, né en 1982
Edo Frenkel, États-Unis, né en 1988
William Kunhardt, Royaume-Uni, né en 1989
Arash Yazdani, Iran, né en 1985

Interprètes stagiaires

Szu-Yu Chen, flûte, Taïwan, née en 1983
Rafal Zolkos, flûte, Pologne, né en 1987
Michael McGowan, hautbois, États-Unis, né en 1987
Rozenn Le Trionnaire, clarinette, France, née en 1985
Chiaki Tsunaba, clarinette, Japon, née en 1984
Hugo Queirós, clarinette, Portugal, né en 1988
Miguel Ángel Pérez Domingo, basson, Espagne, né en 1985
Alba María Yago Mora, basson, Espagne, née en 1990
Javier Molina Parra, cor, Espagne, né en 1990
Oscar Martin, trompette, Espagne, né en 1985
Raphaël Nebbula, trombone, France, né en 1992
Julien Mégroz, percussion, Suisse, né en 1986
Antoine Alerini, piano, France, né en 1985
Violaine Debever, piano, France, née en 1985
Constance Ronzatti, violon, France
Malika Yessetova, violon, Kazakhstan, née en 1990
Kimi Makino, alto, Japon, née en 1986
Daniela Shemer, violoncelle, Israël, née en 1988
Matthieu Gutbub, violoncelle, France, né en 1992
Juan Díaz, contrebasse, Espagne, né en 1985

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

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

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

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

ÉQUIPES TECHNIQUES

Ensemble intercontemporain

Benjamin Moreau, régisseur

Ircam

David Raphaël, régisseur général

Serge Lacourt, régisseur son

Fabien Goury, **Nicolas Poirot**, stagiaires son

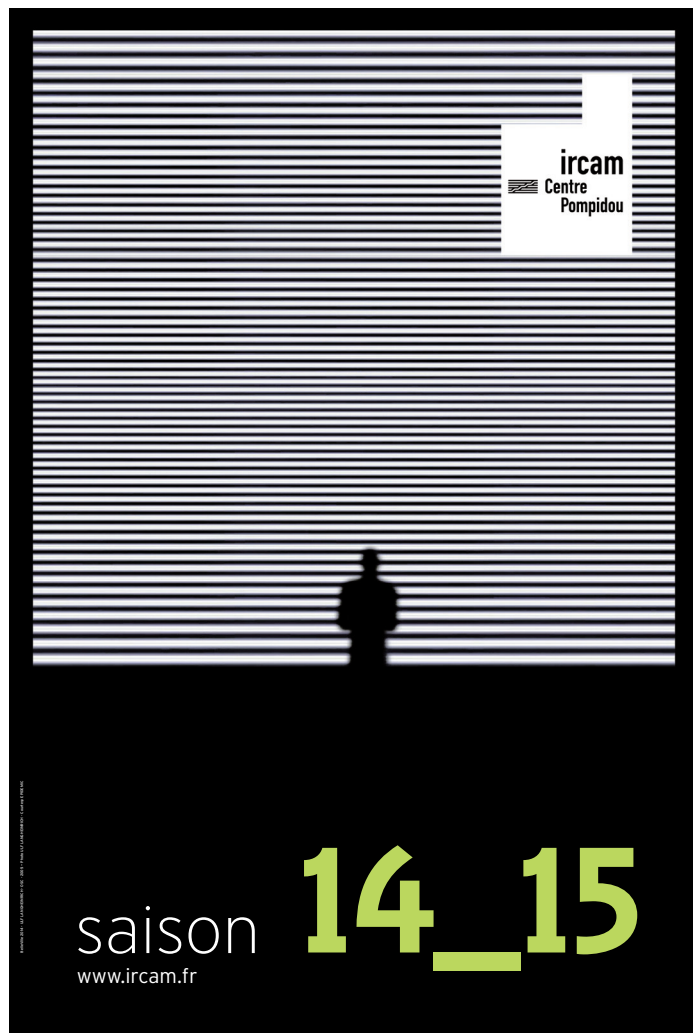
Pauline Falourd, régisseuse lumière

PROGRAMME

Textes **Jérémy Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

PROCHAINS RENDEZ-VOUS



ManiFeste-2015

L'ACADÉMIE

Du 22 juin au 4 juillet 2015

Programme des ateliers de composition
et master classes d'interprétation
Ouverture de l'appel à candidature
À partir du **22 septembre 2014**

www.ircam.fr

**Ouverture de la billetterie:
1^{er} septembre 2014**

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

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