



radiofrance

CONCERTS
MAISON
DE LA RADIO
ET DE LA MUSIQUE

FESTIVAL

**PRÉSENCES
2022**

DU 8 AU 13 FÉVRIER

**TRISTAN
MURAIL**

UN PORTRAIT

DOSSIER DE PRESSE

DOSSIER DE PRESSE

FESTIVAL PRÉSENCES 2022

FESTIVAL DE CRÉATION MUSICALE DE RADIO FRANCE - 32^E ÉDITION

TRISTAN MURAIL UN PORTRAIT

DU MARDI 8 AU DIMANCHE 13 FÉVRIER 2022

13 CONCERTS

35 COMPOSITEURS

63 ŒUVRES

DONT 20 DE TRISTAN MURAIL

22 COMMANDES DE RADIO FRANCE (DONT 2 *ALLA BREVE*)

27 CRÉATIONS MONDIALES

4 CRÉATIONS FRANÇAISES

EXPOSITION « LES 7 VIES DE CLAUDE SAMUEL »

En partenariat avec le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
(Stéphane Pallez, présidente - Émilie Delorme, directrice)

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CONTACT PRESSE

Opus 64 / Valérie Samuel & Sophie Nicoly
52, rue de l'Arbre Sec - 75001- Paris
Tel : 01 40 26 77 94 - s.nicoloy@opus64.com

SOMMAIRE

ÉDITORIAUX

UNE AUTRE MUSIQUE PAR SIBYLE VEIL p.5

LA PROMESSE DE LA CRÉATION PAR MICHEL ORIER p.6

PRÉSENTATION

MURAIL EN SON JARDIN PAR PIERRE CHARVET p.7

TRISTAN MURAIL EN 16 DATES p.10

PARTENARIAT AVEC LE CNSMD DE PARIS p.11

EXPOSITION « LES 7 VIES DE CLAUDE SAMUEL » p.12

PROGRAMMATION DÉTAILLÉE p.13

DIFFUSION DES CONCERTS SUR FRANCE MUSIQUE p.21

HYPERRADIO p.22

ARTICLES & ENTRETIENS

ENTRETIEN AVEC TRISTAN MURAIL : « LE SENTIMENT EST L'ESSENCE DE LA MUSIQUE » p.23

GAËTAN PUAUD : « MURAIL, LES SONS ET LES SENTIMENTS » p.33

CLAUDE ABROMONT : « MUSIQUE SPECTRALE, MODE D'EMPLOI » p.48

ENTRETIEN AVEC LIZA LIM : « LES RACINES DE LA BEAUTÉ ET LES EFFETS DU TEMPS » p.41

ENTRETIEN AVEC CLARA OLIVARES : « JE SUIS PARTIE DANS UN AILLEURS » p.44

ENTRETIEN AVEC SEBASTIEN GAXIE : « L'INDE, LE RÉEL ET LE SYMBOLIQUE » p.46

ENTRETIEN AVEC MARIE YTHIER : « C'EST D'ABORD UN SON CHARNEL » p.48

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS p.50

INFORMATIONS PRATIQUES p.66

ÉDITORIAUX

UNE AUTRE MUSIQUE

La création fait partie intégrante de l'activité de Radio France, elle est inscrite dans nos missions de service public. Saison après saison, nos quatre formations musicales font vivre la musique d'aujourd'hui. Je sais l'attachement de l'Orchestre National de France, de l'Orchestre Philharmonique, du Chœur et de la Maîtrise de Radio France, mais aussi de tous les artistes invités par notre Maison, à révéler des partitions nouvelles et à faire vivre la musique qu'on appelle contemporaine.

Cette aspiration se traduit notamment par le festival Présences, qui fait entendre chaque année la musique d'une grande figure de notre temps. Pour sa trente-deuxième édition, Présences nous fera vivre les plus belles émotions grâce à la musique de Tristan Murail, l'un des héros de la musique qu'on appelle « spectrale », expression poétique qui recouvre également une nouvelle philosophie du timbre et de la forme. C'est là une autre musique, une musique qui ne ressemble à rien d'autre, une musique qui ne demande qu'à nous éblouir.

Comme chaque année bien sûr, Présences sera aussi l'occasion de faire entendre la musique de jeunes compositeurs venus de divers horizons.

Nouveauté, invention, audace : tels sont les maîtres-mots d'un festival qui prouve que la musique de notre temps aime prendre le parfum du grand large. N'hésitez pas à vous embarquer avec nous et à vous laisser emmener dans la plus étonnante des aventures musicales.

Sibyle Veil

Présidente-directrice générale de Radio France

LA PROMESSE DE LA CRÉATION

À la fin des années 1970 apparaît un phénomène musical dont on n'a pas mesuré immédiatement l'importance, tout simplement parce que ce mouvement en était à ses débuts et proposait des réponses nouvelles aux questions que se posent depuis toujours les compositeurs : qu'est-ce que le son ? qu'est-ce que le temps ? Ce mouvement s'est donné le nom de « musique spectrale » et a pris peu à peu de l'ampleur au point de devenir ce qu'on appelle communément une école.

Plusieurs décennies plus tard, nous avons souhaité, dans le cadre du festival Présences, revenir aux sources pour interroger l'une des personnalités qui ont été à l'origine de cette nouvelle façon de concevoir et d'écrire la musique : Tristan Murail. Manière pour nous d'incarner un courant artistique, qui ne se résume pas bien sûr à une somme de règles et de principes ; manière également d'esquisser l'itinéraire d'un créateur qui œuvre depuis près d'un demi-siècle, et qui dès son retour de la Villa Médicis eut l'idée, avec quelques autres musiciens, de fonder un ensemble, L'itinéraire, preuve que pour lui la musique n'était pas une simple spéculation mais aussi une aventure humaine.

Après Kaija Saariaho, Thierry Escaich, Wolfgang Rihm, George Benjamin et Pascal Dusapin, et en attendant d'autres figures marquantes de la musique de notre temps, Tristan Murail est aujourd'hui le visage emblématique d'un festival qui, depuis 2017, a fait le choix de la monographie.

De Tristan Murail, les fidèles du festival Présences ont pu entendre *La Vallée close* en 2017, et trois ans plus tard *Sogni, ombre et fumi*. Ils seront heureux de retrouver, cette fois au grand large, une personnalité secrète, qui a choisi de livrer à la seule musique ce qui lui est le plus cher.

J'ajoute que je suis heureux que Radio France, à l'occasion de cette édition de Présences, s'associe au CNSMD de Paris qui accueillera un colloque consacré à Tristan Murail, des *masterclasses* et un concert donné en prélude au festival. Il y a là un pont qui va de la promesse à l'œuvre accomplie, et qui nous réjouit.

Cette promesse est celle de l'avenir, c'est-à-dire de la foi que nous mettons en la création. Je rappellerai à cet égard que Radio France, en doublant récemment le budget consacré à la commande de partitions nouvelles, est devenue l'une des premières institutions radiophoniques européennes à soutenir les compositeurs vivants. Une soixantaine de commandes et une trentaine de créations (mondiales ou françaises) balisent en effet la saison 2021-2022 des concerts de Radio France. Cette ambition est le fruit d'un choix politique délibéré, dont le festival Présences est l'une des manifestations les plus éclatantes, mais dont les effets sont visibles (et audibles !) tout au long de la saison dans nos salles, sur les pupitres de nos ensembles et sur nos antennes, notamment celle de France Musique.

Michel Orier

Directeur de la musique et de la création à Radio France

PRÉSENTATION

MURAIL EN SON JARDIN

Tonal contre atonal, consonants contre dissonants, néo-classiques contre sériels, réactionnaires contre avant-gardistes, ceux qui pleurent un âge d'or rêvé contre ceux prétendent incarner le sens de l'Histoire, Landowski contre Boulez, la liste n'en finit pas !

Ces oppositions binaires et caricaturales ont nourri un débat, sans doute aussi vain que stérile, qui a dominé le XX^e siècle, et qui connaît encore parfois aujourd'hui quelques soubresauts ou regains d'énergie. On connaît la fameuse et triviale opposition Stravinsky/Schönberg, « popularisée » par Adorno qui, définissant Stravinsky en ancien et Schönberg en moderne, oubliait d'entendre ce qu'il y a de radical chez le premier et de tourné vers le passé chez le second.

Mais le sujet est bien plus ancien ! Dès que notre musique s'engouffre dans la complexité au XIV^e siècle avec l'Ars Nova, et que les compositeurs (qui désormais ne seront plus nécessairement des poètes) s'inscrivent dans des démarches spéculatives, les problèmes surgissent ! Deux siècles plus tôt, en 1322, quand le Pape lui-même promulgue la première *epistola decretalis* consacrée exclusivement à la musique, on y lit que la musique des offices est « infestée » de semi-brèves, qu'elle est « dépravée » par des mélodies profanes et que les voix « courent sans cesse d'avant en arrière, intoxiquant l'oreille sans l'adoucir » ! C'est à peu près le même vocabulaire qu'utilisera Théodore Dubois six siècles plus tard pour parler de la musique de Debussy et de Ravel...

Bref, si l'on peut juger que ce débat, « anciens contre modernes », nous a un peu trop occupés au XX^e siècle, on ne peut nier qu'il puise ses origines très loin dans notre histoire !

Partiels et transitoires

Dans ce contexte, nous sommes saisis par l'apparition de la musique spectrale, dont Tristan Murail est l'un des initiateurs et des plus brillants représentants.

En effet, la musique spectrale a fait la preuve que l'Histoire pouvait sortir par le haut de ce stérilisant débat, que de nouveaux territoires du son et de l'harmonie existaient, que des consonances étaient possibles sans qu'elles s'inscrivent dans une démarche passiste, bref que les compositeurs pouvaient aller de l'avant, en continuant à inventer, sans avoir recours à des systèmes historiquement épuisés, ceux de la musique tonale ou ceux de la musique sérielle.

L'avènement de la musique spectrale est un tournant majeur de la grande histoire de la musique dont la portée est telle que ses concepts, son vocabulaire (*spectre, fusion, partiels, transitoires, inharmonique, etc.*), ses principes d'écriture, son approche du son et du temps rayonnent dans le monde entier et sur plusieurs générations.

Rares sont les compositeurs aujourd'hui qui n'ont pas été de près ou de loin influencés par la musique spectrale. De George Benjamin à Kaija Saariaho, de Jonathan Harvey à Fausto Romitelli en passant par Philippe Hurel, Marc-André Dalbavie ou Magnus Lindberg, la musique spectrale et ses concepts sont partout.

Scelsi, Rome et le son

Si la musique spectrale s'est épanouie en France, on considère cependant Giacinto Scelsi, compositeur italien secret et volontairement mystérieux, comme un de ses précurseurs.

Au cours des années 50, alors que le monde de la musique est déchiré par l'opposition des modernistes sériels et des néo-classiques, Scelsi indique le chemin d'une troisième voie et montre, notamment avec ses *Quatre pièces pour orchestre sur une seule note*, que l'on peut sortir de la confrontation tonal/atonal.

Scelsi est l'un des premiers en Occident à considérer la musique non plus en termes de *note* mais de *son*, et à penser le son comme un organisme en mouvement, pourtant élaboré de manière tout à fait traditionnelle, avec des notes écrites sur une partition qui sera jouée par des instrumentistes.

Il se trouve que Tristan Murail et Gérard Grisey, deux compositeurs très jeunes, pensionnaires de la Villa Médicis au tout début des années 70, découvrent à Rome Scelsi, qui était alors complètement inconnu, et ses compositions qui entrent en parfaite résonance avec leurs propres préoccupations !

Ainsi est née la musique spectrale, qui, en schématisant, se sert de l'étude des spectres sonores comme matériau musical, au service d'une esthétique où l'on considère que la musique est avant tout du son qui vibre, qui oscille, comme de la matière qui évoluerait dans le temps. On ne fait plus de musique avec des sons mais dans le son !

Chaque note, chaque timbre, chaque bruit possède un spectre sonore particulier, formé d'une superposition de notes différentes. Quand nous entendons une note de piano, elle est en réalité formée d'une quantité d'autres notes qui ne sont pas forcément audibles, qu'on appelle des *harmoniques*. C'est l'ensemble de ces harmoniques qui forment ce qu'on appelle *le spectre sonore*.

Concrètement, l'analyse des spectres sonores, de timbres instrumentaux par exemple, sert au compositeur à déterminer des accords, des harmonies, qui produiront une musique qui pourra être consonante, sans pour autant obéir aux anciennes lois du système tonal, et qui proposera à l'auditeur de nouveaux champs sonores, littéralement inouïs. Souvent dans la musique spectrale, l'auditeur ne peut savoir ce qui relève du timbre ou de l'harmonie, ni de quel instrument ou de quelle combinaison d'instruments provient le son ; ni même si le son est produit par une source instrumentale ou électronique.

Mais cette prise en compte du son, cette plongée dans le son (à distinguer de la manière volontairement empirique de la musique concrète) et de ses composantes les plus fines, voilà en fait ce qui se tramait dans la tête des compositeurs depuis Berlioz : prendre conscience qu'une note de musique produit avant tout un phénomène acoustique ; comprendre de quoi ces phénomènes acoustiques sont faits, pour les restituer de la manière la plus riche et la plus complexe possible, et faire de la musique un art total du son et du temps.

Ligeti et lui

Ce nouveau langage, cette musique dite spectrale a été portée par quatre jeunes compositeurs français, chacun avec sa personnalité propre : Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Michaël Levinas et Tristan Murail.

Si tous sont présents dans cette édition de Présences, c'est sur ce dernier que nous nous attarderons. Personnalité aussi forte que discrète, qui s'exprime peu mais qui jouit d'un respect et d'une admiration immenses de la part des musiciens du monde entier, Tristan Murail, dont le nom semble inventé pour les livres d'histoire, apparaissait déjà dans le *Larousse de la musique* à l'âge de trente-cinq ans. Il venait alors de composer *Désintégrations*, œuvre phare et repère de la fin du XX^e siècle dont l'influence trente ans plus tard demeure indiscutable.

Depuis lors, Tristan Murail a produit une œuvre immense et protéiforme, qu'il est passionnant d'observer pour concevoir comment un grand créateur qui a bouleversé l'Histoire si jeune et créé de nouveaux langages, peut encore se ré-inventer.

C'est une œuvre qui a aussi la particularité d'être très étudiée, scrutée, analysée et ce dans le monde entier, comme en témoignera le colloque international qui aura lieu pendant le festival au CNSMD de Paris. Si notre musique est un art d'érudition où il existe une grande porosité entre la création et la transmission, tous les grands compositeurs ne sont pas forcément des maîtres mais beaucoup l'ont été. C'est le cas de Tristan Murail qui, depuis des années, de New York à Shanghai, est un professeur suivi et recherché. Il a ainsi formé beaucoup de compositeurs de premier plan, qui seront autant de personnalités qui, dans les décennies à venir, porteront sa musique, son esprit et son héritage aux générations futures.

Depuis peut-être György Ligeti, jamais un compositeur vivant célébré dans Présences n'a pu se targuer d'avoir à ce point influencé son époque et d'avoir ainsi pesé sur le cours de la grande Histoire de la musique. Nous avons la chance de rencontrer ce compositeur en pleine création, d'assister à la naissance de ses œuvres nouvelles les plus récentes, au sein d'une programmation dont nous sommes très heureux, réjouissons-nous !

Pierre Charvet

Délégué à la création musicale à Radio France

TRISTAN MURAIL EN 16 DATES

- 1947 Le 11 mars, naissance de Tristan Murail au Havre.
- 1967 Entre au Conservatoire de Paris dans la classe d'Olivier Messiaen.
- 1971-1973 Pensionnaire à la Villa Médicis, à Rome.
À son retour à Paris, co-fonde l'ensemble L'itinéraire.
- 1972 *Estuaire*, pour piano.
- 1973 *La Dérive des continents*, pour alto et orchestre à cordes. *Les Nuages de Magellan*, pour ondes Martenot, guitare électrique et percussion.
- 1975 Création de *Sables* à Royan, par l'Orchestre National de France sous la direction de Lukas Vis.
- 1983 Création de *Désintégrations* par l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Péter Eötvös.
- 1986 Création de *Time and again* à Birmingham, sous la direction de Sir Simon Rattle.
- 1991-1997 Enseigne la composition à l'Ircam.
- 1993 *La Barque mystique*, pour cinq instruments.
- 1997 Création du *Partage des eaux*, par l'Orchestre Philharmonique de Radio France sous la direction de Marek Janowski.
- 1997-2010 Enseigne la composition à la Columbia University de New York.
- 2012 Création du concerto pour piano *Le Désenchantement du monde* à Munich, par Pierre-Laurent Aimard, sous la direction de George Benjamin.
- 2017 Création de *La Vallée close* par l'ensemble Accroche Note dans le cadre du festival Présences.
- 2019 *De pays et d'hommes étranges*, pour violoncelle et orchestre de chambre.
- 2021 *Mémorial et Résurgence*, pour piano.

UN PARTENARIAT AVEC LE CNSMD DE PARIS

À l'occasion de cette édition du festival Présences, Radio France signe un partenariat avec le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Auront lieu, dans les locaux du CNSMD :

- du lundi 31 janvier au samedi 5 février, des *masterclasses* de Tristan Murail par le département Écriture. Au programme : composition et direction d'orchestre.
- les vendredi 4 et samedi 5 février, un colloque international sur le compositeur par le département Musicologie et Analyse.
- le samedi 5 février, un concert sous la direction de Julien Leroy avec les étudiants du Diplôme d'artiste interprète « Répertoire contemporain » (voir plus loin dans ce dossier le détail de ce concert).
- sur France Musique, pendant toute la durée du festival (à 12h du mardi 8 au vendredi 11 février, et dans le cadre de *France Musique est à vous* le samedi 12 de 7h30 à 9h) : la chronique *La Minute de Présences* sera assurée par les étudiants du CNSMD de Paris.

Par ailleurs, les étudiants en Formation supérieure aux métiers du son (FSMS) seront encadrés par les équipes techniques de Radio France, tout au long du festival Présences, pendant les enregistrements des concerts à destination de leurs diffusions sur l'antenne de France Musique.

UNE EXPOSITION À RADIO FRANCE



« LES SEPT VIES DE CLAUDE SAMUEL »

En 1991, Claude Samuel créait le festival Présences. Une exposition lui sera consacrée pendant la durée de l'édition 2022 du festival, qui montrera le rôle qu'a joué dans la défense & illustration de la musique d'aujourd'hui celui qui fut l'ami de Boulez, Xenakis et bien d'autres, et œuvra sans relâche pour la création, et ce notamment, de 1990 à 1996, en tant que directeur de la musique à Radio France.

Arnaud Merlin est le commissaire de cette exposition.

PROGRAMMATION DÉTAILLÉE

CRF COMMANDE DE RADIO FRANCE - CM CREATION MONDIALE - CF CREATION FRANÇAISE –
LME LEMANIC MODERN ENSEMBLE - EIC ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN – ONJ ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ

MARDI 08 FEVRIER 20H
STUDIO 104 - CONCERT N°1

CONCERT D'OUVERTURE

TRISTAN MURAIL – *Near Death Experience* CF d'après *L'Île des morts* d'Arnold Böcklin
HUGUES DUFOURT – *La Horde* d'après Max Ernst pour ensemble CRF/LME-CM
LIZA LIM – *Speak, be silent* CF
TRISTAN MURAIL – *Liber Fulguralis*

Patricia Kopatchinskaja violon
Lemanic Modern Ensemble
Pierre Bleuse direction
Philippe Moëne-Loccoz réalisation informatique musicale

Entre création vidéo-musicale et inspiration picturale, le premier concert du festival Présences réunit deux grandes figures de la musique spectrale, Tristan Murail et Hugues Dufourt. Si les tableaux d'Arnold Böcklin ou de Max Ernst constituent un point de départ pour les deux musiciens, leur musique va au-delà des symboles picturaux. Dans une autre dimension, Liza Lim apporte une approche philosophique à la forme de concerto, tandis que *Liber fulguralis* analyse les foudres des oracles antiques, mêlées aux formes de la musique contemporaine.

Diffusion en direct sur France Musique et en direct binaural sur francemusique.fr

MERCREDI 09 FEVRIER 20H
STUDIO 104 - CONCERT N°2

L'ESPRIT DES DUNES

PHILIPPE HUREL – *En spirale* pour clarinette solo CRF/EIC-CM
ALAIN GAUSSIN – *Par delà...* CRF/EIC -CM
TRISTAN MURAIL – *L'Esprit des dunes* pour 11 instruments et sons de synthèse
CLARA OLIVARES – *Vers mes cieux vos regards pleins d'ivresse* pour cor solo, ensemble et électronique CRF/Ircam/EIC-CM
TRISTAN MURAIL – *Désintégrations* pour ensemble et sons de synthèse

Jérôme Comte clarinette
Jens McManama cor
Ensemble Intercontemporain
Liao Lin direction
Etienne Démoulin, Andrew Gerzso, Serge Lemouton et **Leslie Stuck** réalisation informatique musicale Ircam
En co-production avec l'**Ircam-Centre Pompidou**

Poétique, spectral, pictural, virtuose et sensible, ce programme L'Esprit des Dunes interprété par l'Ensemble intercontemporain respire l'inventivité extra-musicale autant que la richesse du traitement sonore par l'électronique. On y trouvera, au gré des spirales de Philippe Hurel, des rubans d'Allain Gaussin, des spectres et des esprits de Murail, ou encore des cosmogonies de Clara Olivares, un désir commun de donner vie et relief aux archétypes du spectralisme, tel l'alchimiste donnant à l'homoncule sa figure humaine.

Diffusion en direct sur France Musique et en direct binaural sur francemusique.fr

JEUDI 10 FEVRIER 20H00
AUDITORIUM - CONCERT N°3

LE LIVRE DES MERVEILLES

TRISTAN MURAIL – *Un sogno*
AUGUSTIN BRAUD – *Lignier* pour violon solo **CRF-CM**
GIACINTO SCELISI – *Anahit, poème lyrique dédié à Vénus* pour violon et 18 instruments
LANQING DING – *I remember* **CF**
AUGUSTIN BRAUD – *Ceux qui restent* **CRF Alla Breve-CM**
Weiping Wang pipa
Caroline Widmann violon
Orchestre Philharmonique de Radio France
Marzena Diakum direction

Une inspiration venue de l'Orient est certainement le mot d'ordre de ce concert, placé sous le symbole d'Anahit, déesse arménienne. D'un côté, nous entendrons le pipa dans une œuvre saisissante de la compositrice Lanqing Ding. De l'autre, Tristan Murail rendra hommage au compositeur Giacinto Scelsi avec son *Sogno* qui replace le travail du timbre au centre de la partition. Pour enrichir ce rendez-vous, les deux œuvres du jeune compositeur Augustin Braud feront écho à *Anahit* de Scelsi, œuvre déjà irremplaçable du répertoire des dernières décennies.

Diffusion en direct sur France Musique

VENDREDI 11 FÉVRIER 19H
AGORA

RENCONTRE AVEC TRISTAN MURAIL

Tristan Murail compositeur
Gaëtan Puaud musicologue
Arnaud Merlin présentation

VENDREDI 11 FÉVRIER 20H
AUDITORIUM – CONCERT N°4

L'ITINÉRAIRE I / PORTULAN

TRISTAN MURAIL – *Portulan* **CRF/L'Itinéraire-CM du cycle**
Feuilles à travers les cloches pour flûte, violon, violoncelle et piano
Commande de l'Ensemble Pärlor von Svin (Stockholm)
Les Ruines circulaires pour clarinette et violon
Seven Lakes Drive pour flûte, clarinette, cor, violon, violoncelle et piano
Commande du festival Messiaen au pays de la Meije (La Grave) pour l'Ensemble Les Temps Modernes
Garrigue pour flûte, alto, violoncelle et percussion
Commande du festival Aspects des musiques d'aujourd'hui (Caen)
Dernières nouvelles du vent d'ouest pour alto, cor, piano et percussion
Commande du Nieuw Ensemble (Amsterdam)
La Chambre des cartes pour flûte, clarinette, cor, violon, alto, violoncelle, percussion, piano
Commande du Nieuw Ensemble (Amsterdam)
Paludes pour flûte, clarinette, violon, alto et violoncelle
Commande du Mécénat musical Société Générale pour l'Ensemble Cairn
Une lettre de Vincent pour flûte et violoncelle
Commande du Festival Éclat et L'Itinéraire
... les jours heureux... pour piano, percussions, violon, alto, clarinette et cor
CRF/L'Itinéraire-CM du cycle

L'itinéraire 8 musiciens
Mathieu Romano direction
Christophe Forey création lumières

Avec le soutien de la Fondation Musique et Radio - Institut de France

Portulan : titre énigmatique et inattendu puisqu'il s'agit d'abord d'une carte marine mise au point par les anciens navigateurs. Mais Portulan est aussi la cartographie sensible de l'histoire de la vie de Tristan Murail par lui-même, telle « une autobiographie par métaphores », échelonnée dans le temps et encore inachevée. Portulan prend la forme d'un cycle de la pluralité, tout d'abord par l'effectif instrumental variable, mais aussi par la variété des visages du père et l'abondance des souvenirs de voyages, maritimes, terrestres ou oniriques.

Diffusion en direct sur France Musique

VENDREDI 11 FÉVRIER 22H30
STUDIO 104 – CONCERT N°5

EX MACHINA

CHRISTOPHE DE COUDENHOVE – *En blanc and blue** **CRF-CM de la nouvelle version**
STEVE LEHMAN / FREDERIC MAURIN – *Ex Machina*** **commande Ircam/ONJ-CM**

Ghislaine Petit-Volta blue harp*
Isabelle Moretti harpe*
Orchestre National de Jazz
Frédéric Maurin direction artistique
Dionysios Papanicolaou réalisation informatique musicale Ircam
Jérôme Nika électronique générative **

Production déléguée Orchestre national de jazz. Co-production Ircam-Centre Pompidou / Radio France. Avec le soutien du projet REACH dirigé par Gérard Assayag soutenu par le Conseil européen de la recherche dans le cadre du programme « Horizon 2020 », de la Sacem et de l'aide à la création du Centre national de la musique

Une fusion pluri-stylistique entre le jazz et les courants contemporains de la musique transcende ce concert. D'un côté, le mélange de l'électroacoustique et de l'hommage au concerto avec *En blanc and Blue* de Christophe de Coudenhove ; de l'autre, l'inspiration spectrale et l'intégration de l'informatique *live* à l'orchestre avec *Ex machina* de Steve Lehman et Frédéric Maurin. En vedette de ce concert : l'Orchestre national de jazz.

Diffusion en direct sur France Musique

SAMEDI 12 FÉVRIER 15H30
STUDIO 104 – CONCERT N°6

PROXIMA CENTAURI / HYBRIDE

DIDIER ROTELLA – *Mogari** **CRF Alla Breve-CM**
RAPHAËLE BISTON – *Ombres* **CRF-CM**
ELENA RYKOVA – *An Hourglass on a Spine Axis* **CRF-CM**
JUAN ARROYO – *Sabia* pour instruments hybrides **Nouvelle version-CM**

Proxima Centauri
Sylvain Millepied flûte
Marie-Bernadette Charrier saxophone
Benoit Poly percussion
Hilomi Sakaguchi et **Didier Rotella*** piano
Christophe Havel électronique

La musique d'aujourd'hui est en constante mutation, le langage musical, l'interprétation et la facture instrumentale s'influencent et évoluent les uns par rapport aux autres. Pour le festival Présences, Proxima Centauri a imaginé un concert qui présente les nouvelles interactions entre l'instrument, l'interprète et les nouvelles technologies, et creuse les notions d'hybridation (de l'instrument en lui-même à l'hybridation de l'instrumentiste) et d'hyper-instrument. Proxima Centauri invite ainsi le spectateur à découvrir les possibilités sonores de ces nouveaux instruments où l'électronique et l'instrument acoustique ne font qu'un.

Diffusion le mercredi 16 février à 20h sur France Musique

SAMEDI 12 FÉVRIER 17H30
STUDIO 104 – CONCERT N°7

IMPRESSION, SOLEIL LEVANT

TRISTAN MURAIL – *Impression, soleil levant* CM
CLAUDE DEBUSSY – *Brouillards* (Préludes, 2^e Livre)
CLAUDE DEBUSSY – *La Puerta del vino* (Préludes 2^e Livre)
CLAUDE DEBUSSY – *Ondine* (Préludes, 2^e Livre)
CLAUDE DEBUSSY – *Reflets dans l'eau* (Images, 1^{re} série)
TRISTAN MURAIL – *Cailloux dans l'eau*
CLAUDE DEBUSSY – *La Terrasse des audiences au clair de lune* (Préludes, 2^e Livre)
TRISTAN MURAIL – *Mémoriale*
TRISTAN MURAIL – *Résurgence*
TRISTAN MURAIL – *Le Misanthrope* CM
CLAUDE DEBUSSY – *Feux d'artifice* (Préludes, 2^e Livre)

François-Frédéric Guy piano

Correspondances ou mises en miroir de deux compositeurs au sein d'un tissage d'esthétiques musicales convergentes : l'alliance des œuvres de Tristan Murail et de Claude Debussy relève de l'évidence par leurs échos impressionnistes, l'omniprésence de l'élément liquide, du fluide. Grâce au piano-poète de François-Frédéric Guy, le temps est suspendu l'espace d'une impression, jusqu'aux agitations du feu d'artifice final : jamais une rencontre n'aura offert aussi belle complémentarité.

Diffusion le mercredi 16 février à 21h15 sur France Musique

SAMEDI 12 FÉVRIER 19H
AUDITORIUM – CONCERT N°8

LE PARTAGE DES EAUX

ALLAIN GAUSSIN – *Années-lumière*
DIANA SOH – *Tu es magique* pour maîtrise a cappella* CRF-CM
SEBASTIEN GAXIE – *Cosmic Dance* pour soliste, maîtrise, chœur, orgue et orchestre
CRF-CM
SAMIR AMAROUCH – *Analogies*
TRISTAN MURAIL – *Le partage des eaux* CRF

B.C. Manjunath voix et mridangam
Karol Mossakowski orgue
Maîtrise de Radio France
Sofi Jeannin chef de chœur *
Chœur de Radio France
Roland Hayrabedian chef de chœur
Orchestre National de France
Alexandre Bloch direction

Le *Partage des eaux* est un concert placé sous le signe du chiffre « cinq ». Cinq compositeurs de générations différentes. Cinq manières de parler de la nature, de l'univers et de qui nous sommes. Cinq influences poétiques.

Avec Allain Gaussin, Diana Soh, Sébastien Gaxie, Samir Amarouch et Tristan Murail, le public est convié à un voyage esthétique et spirituel à travers la musique vocale et instrumentale. Partant de l'image de l'espace et en passant par la tradition orale de transmission des rythmes hindous, nous remontons à la source : masses sonores, mélanges de timbres sont autant de vecteurs d'une autre vision du temps.

Diffusion le mercredi 23 février à 20h sur France Musique

SAMEDI 12 FÉVRIER 22H30
STUDIO 104 – CONCERT N°9

VAMPYR !

TRISTAN MURAIL – *Vampyr !*

TRISTAN MURAIL – *Les Nuages de Magellan*

FAUSTO ROMITELLI – *Trash TV Trance*

GIANI CASEROTTO – *Les Temps électriques* pour guitare électrique et ensemble **CRF-CM**

Giani Caserotto guitare électrique

Le Balcon

À mi-chemin entre musique spectrale et rock, le guitariste Giani Caserotto et l'ensemble Le Balcon explorent les immenses possibilités sonores de la guitare électrique. Munissez-vous d'une guitare électrique, d'un ampli de 50 watts et d'une pédale de distorsion. Puis, rassemblez sur votre pupitre un plectre (ou médiator), un rasoir électrique, un archet de violoncelle ainsi qu'un archet électronique, une pièce de deux euros, un tube en métal de la taille de votre index et enfin une belle éponge abrasive. Une musique de Vampyr ?

Diffusion le mercredi 2 mars à 20h sur France Musique

DIMANCHE 13 FÉVRIER 15H
AUDITORIUM – CONCERT N°10

ATTRACTEURS ÉTRANGES

TRISTAN MURAIL – *C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une source scellée, une fontaine close...*

SHUHAN HU – *Les fleurs de pêcher s'épanouissent à travers les fissures des os* pour violoncelle solo* **CRF-CM**

JONATHAN HARVEY – *Curve with plateaux*

ROZALIE HIRS – *Article 10 [prismes]* pour violoncelle solo **CRF-CM**

BASTIEN DAVID – *Riff*

TRISTAN MURAIL – *Attracteurs étranges*

Marie Ythier violoncelle

*avec le soutien de la Fondation Musique et Radio – Institut de France /Chine

Marie Ythier fait partie de ces grands interprètes convaincus de leur rôle à jouer pour la musique de notre temps, et de plus entretient une relation privilégiée avec la musique de Tristan Murail. C'est à partir de la pièce de Murail *Attracteurs étranges* que ce beau et poétique programme pour violoncelle seul est construit. Nous y découvrirons également deux compositrices récipiendaires de commandes de Radio France, Shuhan Hu et Rozalie Hirs. Également à l'affiche : Jonathan Harvey et Bastien David avec *Riff*, pièce très récente créée par Marie Ythier, qui s'installe déjà parmi les pièces pour violoncelle les plus réussies de ces dernières années.

Diffusion le mercredi 2 mars à 21h sur France Musique

DIMANCHE 13 FÉVRIER 16H30
STUDIO 104 – CONCERT N°11

L'ITINÉRAIRE II

MICHAËL LEVINAS – *Appels*

TALIA AMAR – *Labyrinth* pour ensemble et sons fixés **CRF-CM**

GERARD GRISEY – *Périodes (Espaces acoustiques II)*

ROGER TESSIER – *Véga*

ROQUE RIVAS – *Quolibet* pour ensemble **CRF-CM**

TRISTAN MURAIL – *Éthers*

L'itinéraire

Léo Margue direction

En 1973, cinq jeunes compositeurs créent l'ensemble Itinéraire. Parallèlement au développement des outils technologiques, Tristan Murail, Gérard Grisey, Michaël Levinas, Roger Tessier et Hugues Dufourt choisissent une voie différente du structuralisme d'avant-garde : celle de l'exploration du son, jusque dans ses dimensions les plus microscopiques. Le onzième concert du festival Présences met en regard leurs œuvres de jeunesse, révolutionnaires en leur temps, et l'hommage que leur rendent les générations ultérieures.

Diffusion le mercredi 30 mars à 20h sur France Musique

DIMANCHE 13 FÉVRIER 18H30
AUDITORIUM – CONCERT N°12

CONCERT DE CLÔTURE

JONATHAN HARVEY – *Timepieces* pour orchestre * **CF**
JEAN-LUC HERVE – *Autre nature* pour orchestre et dispositif électronique ** **CRF-CM**
SAMIR AMAROUC – *Ensauvagement* pour orchestre **CRF-CM**
TRISTAN MURAIL – *L Œil du cyclone, fantaisie - impromptu* pour piano et orchestre***
CRF-CM

François-Frédéric Guy piano**
Orchestre Philharmonique de Radio France
Brad Lubman et **Edo Frenkel** * direction

Avec la collaboration du CIRM**
En partenariat avec le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Le festival Présences clôt en apothéose sa 32^e édition. Apothéose sonore, à travers un déchaînement des éléments qu'incarneront l'Orchestre Philharmonique de Radio France et le pianiste François-Frédéric Guy, de *Autre nature* de Jean-Luc Hervé au *Cyclone* de Tristan Murail. Sommet artistique également, dans ce programme exclusivement constitué de créations, mondiales ou françaises, qui rappellent à quel point l'héritage spectral est présent dans le paysage musical contemporain.

Diffusion le mercredi 6 avril à 20h sur France Musique

ET AUSSI...

MARDI 1^{ER} FÉVRIER
& MERCREDI 2 FÉVRIER
CNSMDP

MASTER-CLASSES TRISTAN MURAIL

Ecriture, composition et direction d'orchestre

VENDREDI 4 FÉVRIER
SAMEDI 5 FÉVRIER
CNSMDP

COLLOQUE INTERNATIONAL

Autour de Tristan Murail par le département Musicologie et Analyse

SAMEDI 5 FÉVRIER 19H30
SALLE FLEURET / CNSMDP
CONCERT N°0

RÉFÉRENCES ET FILIATIONS

TRISTAN MURAIL – *Stalag VIII A*
YUKI NAKAHASHI – *Léviathan* **CM**
PHILIPPE LEROUX – *AAA*
JIALIN LIU – *Hao* **CM**
JOSHUA FINEBERG – *Autant de libertés que l'esprit prend avec la nature* **CRF-CM**
TRISTAN MURAIL – *La Barque mystique*

Hae-Sun Kang violon
Martin Adamek clarinette
et **les étudiants de la classe de DAI contemporain**
Julien Leroy direction

Diffusion le vendredi 11 février à 21h15 sur France Musique

DIFFUSION DES CONCERTS SUR FRANCE MUSIQUE :

Concert 1 : diffusion en direct et en direct binaural sur francemusique.fr

Concert 2 : diffusion en direct et en direct binaural sur francemusique.fr

Concert 3 : diffusion en direct

Concert 4 : diffusion en direct

Concert 5 : diffusion en direct

Concert 6 : diffusion le 16 février à 20h

Concert 7 : diffusion le 16 février à 21h15

Concert 8 : diffusion le 23 février à 20h

Concert 9 : diffusion le 2 mars à 20h

Concert 10 : diffusion le 2 mars à 21h

Concert 11 : diffusion le 30 mars à 20h

Concert 12 : diffusion le 6 avril à 20h

Concert du CNSMD de Paris : diffusion le 11 février à 21h15

Et aussi :

Dimanche 6 février, de 20h à 0h30 : *Carrefour de la création.*

Pendant toute la durée du festival, à 12h (du mardi 8 au vendredi 11 février) et dans le cadre de France Musique est à vous le samedi 12 de 7h30 à 9h) : *La Minute de Présences.*

- du lundi 7 au vendredi 11 février, de 22h30 à 22h55 :

Les Grands Entretiens : Tristan Murail.



Sur France Musique

LA CREATION

sans frontières, ni chapelles !

Chaîne de la musique classique, du jazz et de la création, France Musique accompagne la vie musicale et soutient la création tous azimuts.

Des émissions dédiées et clairement identifiées sont régulièrement proposées comme *Le concert du soir* ou *Carrefour de la création*.

Des rendez-vous quotidiens font la part belle aux compositrices/compositeurs, créatrices/créateurs d'aujourd'hui, comme *Musique Matin*, *Les grands entretiens*, *Musicopolis*...

Enfin, à travers sa politique de partenariat (événementielle, discographique...), France Musique relaie les nombreux festivals, prix, concours et autres initiatives essaimant sur tout le territoire.

CARREFOUR DE LA CREATION

le dimanche de 20h à 00h30

Le concert - Arnaud Merlin

Concert des créations des formations musicales de Radio France.

En Pistes, contemporains ! - Emilie Munera et Rodolphe Bruneau-Boulmier

L'actualité discographique de la création.

Journal de la création - Laurent Vilarem

Carrefour de la Création

Toute l'actualité de la création : portraits et cartes blanches à des compositeurs et interprètes, musique vivante, musiques improvisées, reportages, débats, sessions live ...

Création Mondiale - Anne Montaron

Dans l'atelier de la composition ! Une œuvre nouvelle commandée par Radio France à un compositeur d'aujourd'hui, est déclinée sous la forme de cinq fragments du lundi au vendredi (à 12h55 et 22h55). Les pièces du puzzle sont réunies le dimanche à la faveur d'un portrait du compositeur.

L'Expérimentale - François Bonnet

Le rendez-vous INA GRM : exploration du son, au centre du processus de création : musiques électroacoustiques, concrètes, électroniques, d'avant-garde...

LES GRANDS ENTRETIENS

du lundi au vendredi à 6h30, 22h30, et en podcast

Chaque semaine, un musicien se confie dans un entretien au long cours.

En cinq volets, le parcours d'un.e artiste et son portrait intime.

A retrouver : Gilbert Amy, Georges Aperghis, François Bayle, George Benjamin, Philippe Boesmans, Edith Canat de Chizy, Bernard Cavanna, Vladimir Cosma, Pascal Dusapin, Alexandre Desplat, Thierry Escaich, Betsy Jolas, Barbara Hannigan, Susanna Mälkki, Eliane Radigue, Kaija Saariaho, Tristan Murail, Eric Tanguy, Sonia Wieder-Atherton, Gabriel Yared...

PRIX FRANCE MUSIQUE SACEM DE LA MUSIQUE DE FILM

Animés d'une même passion pour le cinéma et la création musicale, France Musique et la Sacem distinguent chaque année, un compositeur de musique de film, en lui confiant une commande, interprétée l'année suivante par l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Les lauréats depuis 2007 : Franco Piersanti, Gabriel Yared, Leo Sujatovich, Carlo Crivelli, Bruno Coulais, Marc Marder, Amin Bouhafa, Marie-Jeanne Serero, Anne Dudley, Alexandre Desplat, la classe de composition de musique à l'image du CNSMDP

HYPERRADIO : COMMENT L'ÉCOUTER ?

Pourquoi parler de nouveau son ?

Hyperradio sélectionne des œuvres produites à Radio France et vous les propose à l'écoute en multicanal : en 5.1 ou en binaural.

Déjà expérimenté depuis plusieurs années au sein de Radio France, le multicanal représente pour l'auditeur une évolution majeure en termes de qualité et de sensations. Cette nouvelle technique d'enregistrement est aussi, pour Radio France, l'occasion de valoriser un patrimoine radiophonique sans équivalent ainsi qu'un savoir-faire unique dans ce domaine.

L'écoute en 5.1

Selon la norme 5.1, le point d'écoute idéal se trouve dans un périmètre déterminé par les cinq points d'écoute permettant d'accéder à la représentation du réel par les moyens de la seule écoute. Mais cette écoute spatialisée nécessite un dispositif technique spécifique.

Pour écouter en multicanal un des fichiers audio ou vidéo 5.1 sur le site Hyperradio, il faut vous assurer que vous possédez un équipement audio compatible, par exemple un système *Home Cinéma* constitué de cinq haut-parleurs (un sixième pour la restitution des basses).

Si ce dispositif fait défaut, l'écoute au casque peut y pallier, en permettant d'accéder à des sensations de relief sonore extrêmement proches du multicanal, grâce au format dit « binaural ».

L'écoute binaurale

L'écoute binaurale est une technique qui permet de restituer par le biais d'un casque audio stéréo un son « en 3D » amenant l'auditeur à se situer et à localiser chaque élément sonore dans l'espace à trois dimensions. Elle permet une forte impression d'écoute « naturelle » et une sensation d'immersion quasi parfaite dans l'espace tridimensionnel, tout en ménageant pour l'auditeur la possibilité d'une grande mobilité.

De simples écouteurs permettent d'apprécier le « son 3D » en mode binaural. En effet le son binaural résulte d'un artefact de traitement du son qui permet au cerveau de l'auditeur de reconstituer l'espace sonore au moyen d'une simple stéréo.

À retrouver bientôt, sur le site hyperradio.radiofrance.fr :

Les concerts n° 1, n° 2, n° 5, n° 6, n° 8 et n° 12.

Retrouvez également, sur hyperradio, un choix de concerts des précédentes éditions du festival Présence

ARTICLES & ENTRETIENS

TRISTAN MURAIL

« LE SENTIMENT EST L'ESSENCE DE LA MUSIQUE »

Au cœur du Luberon, dans un grand jardin au milieu des oliviers, Tristan Murail nous reçoit, à mi-chemin de sa maison et de son atelier. De sa naissance au Havre en 1947 jusqu'à sa consécration au festival Présences, le compositeur revient sur quelques étapes de son parcours.

Tristan Murail, nous sommes ici dans un paysage méditerranéen, loin du Havre de votre enfance. De *Couleur de mer*, l'une de vos premières partitions, jusqu'au cycle *Portulan*, dont une pièce sera créée dans le cadre du festival Présences, doit-on déduire un profond attachement à l'inspiration maritime ?

On est marqué par son enfance. Mais ce n'était pas tant la mer qui me fascinait, que l'attrait du large, du voyage. À huit ou neuf ans, j'ai écrit une pièce qui s'intitulait *Vers des îles lointaines*. Tout petit, je m'intéressais déjà à d'autres cultures, je cherchais d'autres horizons que la musique tonale européenne.

Qu'est-ce qui vous attirait ?

L'idée d'inventer, de créer - de ne pas se contenter de ce qu'on vous offre. Cela ne m'amusait pas d'apprendre le piano, de faire des arpèges et des gammes. Ce qui me plaisait, c'était de déchiffrer des partitions nouvelles, ou bien d'improviser.

Avez-vous continué à improviser par la suite ?

Non, j'ai commencé à composer !

Vous arrivez à Paris à l'âge de quinze ans, vous jouez de l'orgue, vous étudiez l'arabe. Que vous reste-t-il de ces intérêts ?

Je n'ai pas poussé loin les études d'orgue. L'arabe, c'était aussi l'attrait d'autres cultures : j'étais passionné par la musique classique arabe, et par Oum Kalthoum, par la manière dont cette musique use des micro-intervalles, des gammes non tempérées. Je me suis intéressé à d'autres musiques non occidentales, pas seulement à la musique arabe.

Pourquoi avoir fait des études d'économie ? Était-ce une manière d'investir le champ scientifique ?

Je ne voulais pas faire des études littéraires, mais j'avais fait « philo », et non « maths élém » ! J'aurais dû suivre une filière scientifique. L'économie me permettait de revenir dans le monde mathématique, *via* la statistique. Cela m'a servi quand j'ai fait de la programmation, des calculs de courbes.

Comment rencontrez-vous les ondes Martenot ?

J'avais dix-neuf ans, je m'intéressais au son électronique, à une époque où il n'y avait

pas de synthétiseurs ! Les ondes Martenot, c'est un générateur de sons, que l'on peut contrôler de manière fine. C'est ainsi que je m'en suis servi. J'ai retrouvé une photo d'un concert d'ondes pendant l'Exposition universelle de 1937, montrant huit femmes dans des robes vaporeuses, à l'antique ! Les ondes avaient une image sirupeuse, notamment dans les *Trois petites liturgies* de Messiaen, l'instrument était moqué. Mais on pouvait en faire autre chose !

Messiaen, que vous rencontrez par l'intermédiaire de Jeanne Loriod, grâce aux ondes Martenot, n'évoquait guère ces pièces dans sa classe au Conservatoire... Connaissez-vous ces partitions ? Aviez-vous assisté à des créations dans les années 60, fréquentiez-vous les concerts du Domaine musical ?

J'ai découvert Messiaen à l'âge de quinze ans, par le disque, et je connaissais ses grandes pièces, notamment la *Turangalila Symphonie*. Quand je l'ai rencontré, j'avais déjà joué sa musique d'orgue. Mais la création qui m'avait frappé, au Domaine musical, c'était celle d'*Eonta* de Xenakis, pour piano et cuivres, en 1964.

Une fois dans la classe de Messiaen, vous découvrez les œuvres de Ligeti, Atmosphères et Lontano. Est-ce là que vous trouvez votre voie ?

J'étais insatisfait de l'environnement musical du temps, très influencé par Boulez. On avait la musique sérielle d'un côté, et d'un autre côté le contraire absolu, John Cage, l'improvisation, le *happening*. Ni l'un ni l'autre ne me convenait. Je devais trouver mon chemin. Ligeti, comme Xenakis, représentait une ouverture : on pouvait faire autre chose, on n'était pas

obligé d'aligner des séries, ou d'imaginer des *open forms*.

Le livre de Xenakis, Musiques formelles, pouvait-il vous servir de guide ?

Je pense qu'on peut le dire aujourd'hui, je ne prends pas ça très au sérieux. Xenakis avait été invité à la classe de Messiaen : je lui ai montré une page d'une de ses pièces d'orchestre, *Metastasis* ou *Pithoprakta*, en lui demandant comment cela avait été calculé. Xenakis m'a répondu que cela avait fait « comme ça », sans calculs !

Enfin, l'essentiel était que cela sonne bien !

Ou que cela sonne mal, mais que ça sonne ! Pour moi, il y avait un aspect publicitaire dans le discours mathématique de Xenakis : quand il a essayé de faire des choses vraiment calculées avec l'ordinateur, c'était raté.

Couleur de mer, votre première pièce importante, a été créée au Havre, sous la direction de Diego Masson. Vous aviez 22 ans. Étiez-vous fier ?

C'est bizarre, mais je trouvais ça normal ! J'avais écrit des musiques de scène pour un ami havrais, qui connaissait le directeur de la maison de la Culture, lequel a fait venir l'ensemble de Diego Masson. C'était un enchaînement naturel. J'entends déjà des choses personnelles dans cette partition, à la fin surtout.

Immédiatement après, avec Altitude 8 000, une pièce de votre période d'étudiant au Conservatoire, vous réintroduisez des consonances, des accords, des octaves. Aviez-vous l'impression de faire un geste

provocateur, ou était-ce inscrit dans l'évolution de votre langage ?

C'était une nécessité. Je savais que cela allait provoquer des réactions, mais il y avait eu l'exemple de *Lontano* de Ligeti auparavant.

Après votre découverte de Xenakis et de Ligeti, vous séjournez à Rome, à la Villa Médicis, et vous rencontrez ce personnage étonnant, Giacinto Scelsi. Qu'en retenez-vous aujourd'hui ?

Nous avons eu des démarches parallèles, avec un point de convergence : le fait de considérer le son comme matière première de la musique - et non la partition. Nous avons en commun l'immersion, le travail du son de l'intérieur. Mais l'approche de Scelsi était davantage philosophique, ce ne pouvait pas être un exemple à suivre.

Vous a-t-il montré l'instrument sur lequel il composait chez lui, l'ondioline ?

Bien sûr ! C'était un précurseur, non pas de la musique assistée par ordinateur, mais de l'utilisation de modèles électroniques.

Est-ce à Rome qu'avec Gérard Grisey vous mûrissez le projet d'un collectif de musiciens ?

Au Conservatoire, nous avons réuni des interprètes pour jouer notre musique. En 1972, nous avons fait deux concerts avec le groupe MATH 72, qui réunissait Alain Abbott, Roger Tessier, Jean-Paul Holstein et moi. De là est né ensuite L'itinéraire, d'une volonté commune entre Tessier et moi, rejoints par une équipe de musiciens où l'on trouvait notamment le flûtiste Pierre-Yves Artaud, l'altiste Geneviève Renon, la harpiste Sylvie Beltrando, le chef Boris de Vinogradov, qui avait dirigé nos concerts d'étudiants. Nous souhaitions un

fonctionnement collectif, en lien avec les interprètes. Puis, très vite, est arrivé Michaël Levinas, qui était pianiste et compositeur. Quant à Grisey, je lui en ai parlé dès notre séjour romain, mais il n'a pas voulu s'engager dans un premier temps, d'autant qu'il était partie prenante d'un autre groupe, Musique Plus. Il nous a rejoints par la suite au comité de programmation, et bien sûr on a joué sa musique dès les premiers concerts. Plus tard, il y a eu Hugues Dufourt.

La presse n'a pas été tendre, au début, notamment sous la plume de Maurice Fleuret...

Le papier de Fleuret, qui était très politique, a eu l'effet contraire de ce qu'il escomptait. Il nous a bien servis, il a rempli la salle !

Quelles œuvres retenez-vous de cette première période qui coïncide avec les débuts de L'itinéraire ?

Les premières pièces du cycle des *Espaces acoustiques* de Grisey, *Périodes*, puis *Partiels*. J'évitais de me programmer à L'itinéraire. *Mémoire/Érosion* a été créé aux Semaines musicales d'Orléans, ensuite il y a eu *Territoires de l'oubli*, puis, en 1978, *Treize couleurs du soleil couchant*, qui reste ma pièce la plus jouée aujourd'hui. Le titre est inspiré par les *Quatorze manières de décrire la pluie* de Hanns Eisler, mais la musique n'a rien à voir.

Peut-on résumer cette période par le processus, la continuité ?

La transformation !

Est-ce une transformation dans un processus, qui se déroule dans un temps

continu, avec une dramaturgie nouvelle, venant de l'étude du son lui-même ?

Je n'irais pas jusque-là, en ce qui concerne cette pièce, car nous n'avions pas encore les outils. C'est un travail sur la couleur sonore, et sur les transformations que l'on peut opérer. Dans cette pièce, il y a des calculs de modulations en anneau, comme dans *Modulations* de Grisey. Auparavant, dans *Partiels*, un passage utilise des calculs de sons différentiels et additionnels, bien que ce ne soit pas une pièce électronique, mais instrumentale. J'avais déjà expérimenté cela dans le studio de la Villa Médicis.

Comment avez-vous eu l'idée de travailler sur l'analyse du son, sur la fréquence ? Est-ce que vous connaissiez les travaux de Stockhausen ? Notamment sa pièce pour deux pianos, Mantra ?

Je ne connaissais pas bien Stockhausen, mais Gérard Grisey, oui ! *Mantra*, et *Stimmung*, et les écrits théoriques - qui sont faux, mais quand même intéressants.

Sur le temps, le timbre et l'harmonie ? L'article traduit en français sous le titre « Comment passe le temps » ? En quoi ces écrits sont-ils erronés ?

Je les relis dans le cadre de mon enseignement à Shanghai (que je pratique à distance en ce moment), et je constate qu'il se trompe à plusieurs endroits sur des points mathématiques. Mais l'essentiel pour moi à cette époque, c'était, après Xenakis, Ligeti, Scelsi, la transformation progressive, le travail sur les masses sonores, un temps continu. Avec Ligeti, on pouvait réintroduire des couleurs plus claires, identifiables. L'idée d'inspecter l'intérieur du son, sans suivre la méthode de Scelsi, s'est imposée avec la pièce de

Grisey *Périodes*, qui était censée être fondée sur l'analyse d'un spectre de trombone, mais à l'époque on n'avait pas les moyens de le faire ! Grisey lisait des livres d'acoustique, il avait suivi des cours avec Émile Leipp. On faisait avec peu d'informations, quelques données qu'on glanait ici et là.

Vous dressiez des listes, des tableaux, à la main. L'intuition précédait l'outil...

Tout à fait ! Puis une dialectique s'est instaurée. De mon côté, j'avais surtout travaillé sur des modèles électroniques, notamment dans le studio de la Villa. J'avais expérimenté la modulation en anneau, mais aussi les boucles de réinjection, dans *Mémoire/Érosion*, en manipulant deux magnétophones, comme cela se faisait beaucoup à l'époque.

Dans cette première période, ce qui vous rapproche de Messiaen, c'est l'harmonie-timbre.

Messiaen nous en donnait un exemple dans ses *Couleurs de la cité céleste*, où des cuivres jouent un son grave, et trois clarinettes jouent des partiels aigus de ces sons. Il rapprochait cela d'un passage du *Requiem* de Berlioz. Ces phénomènes sont connus depuis longtemps : les mixtures, à l'orgue, reposent sur ce que l'on appelle la synthèse additive.

On parle de « période empirique » pour désigner cette époque de votre parcours, jusqu'à Gondwana, en 1980, année où vous prononcez une conférence restée célèbre à Darmstadt, « La révolution des sons complexes ».

Avant de posséder les outils, on n'avait pas le choix. Pour *Gondwana*, le travail se faisait encore avec une simple calculette. D'un

point de vue technique, c'est la fin d'une époque. L'utilisation d'outils rudimentaires avait des conséquences esthétiques : on passait des heures à faire des calculs pour obtenir un résultat que l'on a pu obtenir par la suite en quelques secondes avec l'ordinateur, ce qui permettait un degré de liberté bien supérieur.

Nous parlions de trombone à propos de Périodes de Grisey. Dans Gondwana on trouve une cloche, mais ce n'est pas une vraie cloche, seulement une idée de la cloche...

Précisément parce qu'on n'avait pas les moyens d'analyser une vraie cloche. Tout change la même année, en 1980, quand je commence à travailler à l'Ircam. L'itinéraire y a fait un stage collectif, et j'ai découvert les possibilités de l'informatique. J'ai mené un projet de recherche et c'est devenu la pièce *Désintégrations*.

Avec qui avez-vous travaillé à l'Ircam ?

L'Ircam avait importé des programmes américains, notamment ceux de Max Mathews. David Wessel, Andrew Gerzso étaient très pointus, ils nous ont beaucoup appris. J'ai commencé à programmer avec Marc Battier, et puis j'ai créé mes propres outils. Pour *Désintégrations*, Andrew Gerzso a créé un programme qui fonctionnait avec la 4X, la machine de l'Ircam, sur laquelle il travaillait en même temps pour élaborer *Répons* de Pierre Boulez.

N'y a-t-il pas une certaine ironie dans le fait que vous ayez pu développer vos propres outils précisément dans l'antre de Boulez ?

Les outils qu'ils possédaient étaient parfaitement adaptés à ce que l'on

cherchait, mais nous n'avions pas du tout le même usage de la technique...

Pierre Boulez s'intéressait-il à ce que vous faisiez ?

Au début, pas vraiment, et puis, comme on sait, il est devenu de plus en plus gentil avec tout le monde !

Était-il intéressé par la manière dont vous creusiez cette recherche du son, du spectre ?

On n'a jamais vraiment parlé de ça ensemble. De notre côté, nous développions des programmes d'aide à la composition, mais de manière souterraine, parce que cela ne l'intéressait pas du tout.

Vous vous êtes parfois comparé à un sculpteur, en expliquant que l'harmonie et le contrepoint poussaient à la superposition, tandis que votre manière s'apparentait davantage à la sculpture, qui consiste à enlever de la matière.

C'est la démarche inverse ! La réflexion m'est venue en travaillant sur l'écriture des masses sonores, que je pratiquais beaucoup dans les pièces d'orchestre. Mais ensuite, il faut bien arriver à l'écriture des lignes instrumentales proprement dites. L'image du sculpteur signifie surtout que l'on part d'une globalité pour dégager progressivement le détail.

Le compositeur d'hier partait d'une ligne, puis orchestrait...

Oui, mais pas forcément, pas toujours. Peut-être pas Berlioz !

Dans votre conférence de Darmstadt en 1980, vous plaidez pour une remise en cause radicale de la manière de composer.

C'était une opposition au structuralisme sériel, où l'on partait d'éléments simples - des séries, des fragments - que l'on développait par prolifération, sans avoir une vue claire de ce à quoi on allait aboutir.

Pensez-vous que Boulez n'avait pas une vue très claire du résultat ?

Si bien sûr, mais il triche tout le temps, il ne faut pas croire ce qu'il écrit !

Toujours à la même époque, en 1979 précisément, Dufourt utilise pour la première fois le mot « spectral » dans un article aujourd'hui historique. Grisey aurait préféré le terme « liminal ». Quarante ans après, qu'en pensez-vous ?

C'est une simple question d'appellation. Mais « liminal » n'était pas très vendeur.

Comment définiriez-vous ce qui vous unissait et ce qui vous a séparés ensuite, Grisey, Levinas, Dufourt et vous ?

Le fait de partir de la réalité du sonore. Pour Michaël et Hugues, c'était plus expérimental, plus empirique. Pour moi c'était plus scientifique, objectif, en un sens. Nos chemins étaient déjà différents dès le départ. Mais nous partagions une égale méfiance pour la musique de papier, le fait de partir de structures abstraites, hors temps, comme disait Xenakis.

S'agissait-il de refuser la spéculation intellectuelle détachée de la problématique du son ?

Détachée de la réalité sonore, et de la réalité de la perception !

La perception est-elle au premier plan pour vous, de manière de plus en plus aiguë ?

La psychologie de l'écoute, la psychologie de la forme, c'est essentiel. Cela a toujours été présent, mais cela s'est révélé au fur et à mesure que nous possédions les outils pour réaliser le premier étage de la composition, et que nous maîtrisions cette étape. Depuis la fin des années 1990, c'est vraiment sur l'organisation du discours que je travaille, et sa « transmissibilité », si je peux oser le mot. Cela induit des questions de cognition, de perception, délicates, complexes. On peut expliquer certains phénomènes, et en sentir d'autres. La composition, c'est cela : comment arriver à organiser les choses dans le temps, de manière à élaborer un discours que l'on peut communiquer...

Dans les années 80, vous signez un ensemble de pièces intitulé *Random Access Memory*. Faut-il y voir un pas de côté dans votre catalogue ?

C'était un essai de symbiose avec certaines formes de rock et de pop...

Dans la notice de l'une des pièces, vous citez Eric Clapton et Carlos Santana. Sont-ce des références pour vous ?

C'est le guitariste, Claude Pavy, qui les cite, comme repères pour le type de son que l'on cherchait, pas pour la musique elle-même.

Pourtant, vous aviez apprécié le premier état du groupe Pink Floyd !

Cela ouvrait des horizons, comme d'autres groupes, notamment en Allemagne, qui utilisaient les synthétiseurs de l'époque, mais sans les chansons par-dessus ! À un certain moment, on a vu une ouverture, certains groupes américains étaient très élaborés, même au niveau harmonique.

Les écoutiez-vous pour le plaisir ?

Non, cela m'intéressait, mais je n'en écoutais pas vraiment. En réalité, cela m'ennuie rapidement. Même le jazz, j'en écoute parfois, surtout actuellement : il y a des choses très bien dans ce domaine, mais au bout d'un certain temps il y a un problème de discours. En tout cas, à l'époque tout cela a fait long feu, tout a été rattrapé par l'industrie musicale.

À la fin des années 1980, vous signez une première version des *Sept paroles du Christ en croix*, qui font appel à un chœur. Pourquoi n'aviez-vous rien écrit pour la voix précédemment ? Votre langage est-il difficile à adapter à la voix ?

Il n'est déjà pas facile de faire chanter des demi-tons juste. Si l'on veut utiliser des micro-intervalles, c'est compliqué. Je suis aussi pessimiste quant au rapport au texte chanté. Il faut être réaliste : la plupart du temps, on ne comprend pas le texte, en tout cas dans la musique dite « classique », je ne parle pas des chansons. Les *Sept paroles*, c'est du chœur, c'est beaucoup plus instrumental.

Vous n'étiez pas satisfait de la première mouture, puisque vous l'avez reprise vingt ans plus tard, dans une version avec un chœur virtuel...

C'est une histoire complexe ! On a commencé par enregistrer des voix solistes, un homme et une femme, *recto tono*, sur les syllabes dont j'avais besoin, celles des mots latins du texte. Ensuite, le réalisateur en informatique musicale, Grégory Beller, a construit un système pour dupliquer les voix, les transposer, modifier les formants, et accumuler les voix avec de légères différences de fréquence, de

phase, de vibrato, jusqu'à créer une illusion de chœur. Le chœur « en direct » chante plus tempéré, alors que le chœur virtuel peut chanter tout ce que je veux, dont des micro-intervalles. Cela permet aussi de spatialiser le chœur.

De quelle manière votre travail a-t-il changé dans les années 90, avec l'avènement de l'ordinateur individuel ? Aviez-vous encore besoin de passer vos nuits à l'Ircam pour faire des calculs ? Et que pouviez-vous faire désormais à domicile ?

Les calculs de spectres, et aussi des calculs rythmiques de durées, ou de processus. J'avais programmé mes ordinateurs, qui feraient rire maintenant ! Cela dit, on ne faisait pas la même chose : à l'époque, à l'Ircam, on pouvait déjà synthétiser le son, ce qui était impossible avec mon ordinateur personnel.

Qu'est-ce qui a changé précisément ? L'élaboration de multiples scénarios, ou le gain de temps ?

Ça va plus vite. Je vais employer un mot qui n'est plus à la mode, mais qui revient un peu : j'ai l'idée d'un certain sentiment, qui, j'espère, va être communiqué à mon auditoire. Pour cela, j'ai besoin de certains types de couleurs sonores. Je peux les avoir confusément en tête, mais il faut trouver l'arrangement des fréquences, qui correspond à ce que je cherche. Sans ordinateur, cela peut prendre beaucoup de temps. Je peux tâtonner avec mes claviers en quarts de ton, mais avec l'ordinateur on peut calculer de nombreuses configurations ; l'une d'entre elles convient, ou pas tout à fait, et je peux la modifier. Cela permet d'aller plus loin, d'affiner, c'est plus efficace.

Lorsque vous parlez de sentiment, employez-vous ce mot dans le sens de la traduction musicale des sentiments, comme ce que l'on appelait les *affetti* dans la musique baroque ?

Bien sûr ! Cela a été l'essence de la musique de tout temps.

Dans la musique tonale, cela peut se manifester par tel type d'enchaînement d'accords ou de modulation. Mais comment retrouver une grammaire, une syntaxe des sentiments dans votre langage ?

Toute la question est là. Dans la musique tonale, on est dans un univers fini, qui utilise des échelles discrètes. Dans le langage que j'utilise, je dispose d'un monde qui n'est pas fini : je n'utilise pas des systèmes discrets mais continus. Les possibilités deviennent infinies au sens mathématique. En ce qui concerne le sentiment et les couleurs, cela permet d'obtenir des graduations beaucoup plus fines. Je dis parfois que la musique tonale est en noir et blanc, la consonance et la dissonance (j'exagère un peu, il y a toutes sortes de gris), tandis que dans l'univers que j'explore, on dispose de tout un arc-en-ciel, et même de l'ultraviolet et de l'infrarouge.

Hors de l'harmonie fonctionnelle dans le système tonal, comment organiser les contrastes, les dynamiques, les transitions, ce qui constitue un scénario ? Lorsque vous réintroduisez cela dans votre langage, après une première période marquée par la continuité des processus, procédez-vous par pure intuition, ou êtes-vous dans une démarche de calcul, de structuration du propos par le biais des outils ?

C'est un mélange d'intuition et de notions connues. On dispose de certaines connaissances : des expérimentations ont été faites, à l'Ircam, par Steve McAdams, sur la notion de lisse ou de rugueux, de détente ou de tension, d'harmonicité ou d'inharmonicité. Pour la perception, l'harmonicité correspond à la consonance, et l'inharmonicité à différents degrés de non-consonance - une très forte inharmonicité mène au bruit. On sait que certaines combinaisons vont produire davantage de stabilité, comme l'accord parfait dans la musique tonale, ou d'instabilité, comme la dissonance dans le monde tonal, sauf qu'il existe beaucoup plus de possibilités. On ne se limite pas à l'accord de septième, on peut utiliser une infinité d'accords possibles.

On peut s'appuyer sur des données, mais est-ce que cela aide le compositeur, lorsqu'il est face au parcours d'une œuvre ?

Ensuite, c'est le jugement du compositeur ! Je ne me contente pas de calculs, de décisions formelles préalables, j'essaie de me mettre en situation de réception, à la place de l'auditeur.

Pour *Serendib*, vous souvenez-vous de votre idée de départ, saviez-vous où vous vouliez aller ?

J'avais élaboré des plans précis, que je n'ai pas forcément respectés. C'était une structure fractale : certains passages sont vraiment écrits ainsi, et pour d'autres je me suis rendu compte qu'il fallait prendre un peu de liberté par rapport au modèle. Pour *L'Esprit des dunes*, je voulais travailler sur l'idée de microscope à l'intérieur d'un son. J'ai cherché quel genre de son pouvait convenir, et en définitive j'ai développé

toute une poétique à partir d'enregistrements de voix tibétaines et mongoles.

Était-ce la première fois que vous utilisiez des disques, et non des sons recréés comme les fausses enveloppes de cloches ou de trombones ?

Pendant longtemps, Grisey et moi avons utilisé des modèles instrumentaux, des analyses réalisées par David Wessel à partir d'enregistrements de musiciens de l'Ensemble intercontemporain. *Désintégrations* repose là-dessus. C'était rudimentaire, mais cela m'a bien servi. Pour moi, c'était comme découvrir un trésor !

Après les analyses d'enregistrements d'instrumentistes, et les sons d'origine asiatique, vous vous intéressez aux sons d'origine naturelle, je pense au *Partage des eaux*, au *Lac*, ou à *Bois flotté*, où vous partez de l'analyse d'une vague...

Pour *Le Partage des eaux*, c'est un des éléments. Pour *Bois flotté*, ce n'est qu'une partie du matériel musical. Cela nécessitait des ordinateurs suffisamment puissants pour faire l'analyse et la resynthèse ensuite. Ce sont des sons très irréguliers. Un son instrumental, comme une clarinette, reste simple, mais dès que vous allez vers des instruments plus complexes comme les percussions, la cloche, c'est autre chose. Quant aux sons d'origine naturelle, c'est du bruit modulé, on change complètement de technique pour l'analyse.

Connaissez-vous les autres compositeurs qui figurent au programme de *Présences* ?

J'ai connu Ding Lanqing comme élève au conservatoire de Shanghai, aujourd'hui elle

étudie au Conservatoire de Paris. Elle m'a fait écouter l'une de ses pièces, inspirée par le massacre de Nankin, comparable au massacre d'Oradour-sur-Glane en France, mais à l'échelle chinoise. C'est une très belle pièce, pour instruments occidentaux et un pipa. Je connais bien aussi Steve Lehman, qui est venu prendre des cours avec moi quand j'enseignais à l'université Columbia à New York. Steve voulait s'initier aux techniques spectrales, tout en continuant sa carrière de jazzman. Il travaille sur des rythmes intéressants et des harmonies complexes, j'ai même entendu une pièce de lui pour un vibraphone en quarts de ton ! Je suis très content qu'il figure au programme, avec l'Orchestre national de jazz que dirige Frédéric Maurin, que j'ai rencontré à l'occasion d'une conférence sur la musique spectrale à Oxford... Je connais un peu Roque Rivas, Samir Amarouch, Bastien David et son métalophone en douzièmes de tons, ce sont des personnalités intéressantes. Musicalement, je suis assez proche de Philippe Leroux, ou de Jean-Luc Hervé. Quant à Jonathan Harvey, c'est un peu le contraire : il est parti d'une manière marquée par Stockhausen, et il s'est rapproché par la suite des techniques spectrales.

Le festival propose la création de plusieurs de vos pièces, pouvez-vous nous en dire quelques mots ?

Il s'ouvre sur *Near Death Experience*, une pièce instrumentale avec vidéo. Nous avons déjà collaboré avec Hervé Bailly-Basin sur une autre pièce, *Liber Fulguralis*. Nous avons travaillé ensemble, comme pour un scénario de film. On part du tableau de Böcklin *L'Île des morts*, qui possède quelque ressemblance avec la

chapelle qui domine Saint-Saturnin-lès-Apt, le village où j'habite : c'est un peu la même image avec de grands arbres, et une construction par blocs qui me fait penser à l'Égypte antique. On monte vers la chapelle, progressivement le paysage s'altère, se transforme, on entre à l'intérieur du tableau, il se passe plein d'événements, et à la fin on ressort de cette île des morts dans une grande spirale, avec une lumière au fond d'un tunnel, comme ce que décrivent les personnes qui ont vécu une *Near death experience*, et l'on revient sur terre.

On découvrira également une nouvelle pièce du cycle de musique de chambre *Portulan*, par L'itinéraire. Par ailleurs, François-Frédéric Guy va créer deux nouvelles pièces pour piano, au cours d'un concert où il me fait dialoguer avec Debussy : c'est un peu un cliché, mais ça marche ! Mais les pièces pour piano que j'écris en ce moment sont davantage dans la lignée lisztienne. Et puis, il créera un nouveau concerto pour piano et orchestre, *L'Œil du cyclone*, différent du concerto précédent, *Le Désenchantement du monde*, qui était plus tragique, alors que pour cette nouvelle partition, j'ai choisi comme sous-titre « Fantaisie-Impromptu » : un des éléments de la pièce est inspiré de la *Fantaisie-Impromptu* de Chopin... Il y aura même une cadence, écrite bien sûr !

Vous évoquez Chopin, Liszt. Seriez-vous, en définitive, un grand romantique ?

Oui, je l'accepte !

Auriez-vous dit cela il y a quelques années ?

Je ne sais pas. Mais je penche plutôt vers le romantisme tardif, pas tant vers Chopin. Si l'on parle de piano, Liszt a tout inventé,

déjà dans les années 1840-1850, et jusqu'à la *Bagatelle sans tonalité*. Aujourd'hui, je m'inspire des techniques qu'il a inventées pour le piano. On avait quelque peu rompu avec ça, en partant vers le piano percussion, et on avait oublié ce qu'on pouvait faire avec cette virtuosité. Tout le travail de résonance, on le trouve déjà chez Liszt.

Vous faites aussi référence à Scriabine, et avec la violoncelliste Marie Ythier, qui jouera dans le cadre de Présences, vous avez mené un projet qui vous associait à Schumann. Avez-vous toujours entretenu un rapport souterrain avec l'Histoire, qui se révélerait aujourd'hui ?

Comment échapper à l'Histoire ? Schumann, c'est un cas particulier dans mon parcours, mais je n'ai pas de problème avec l'Histoire : je ne crois pas à la notion de table rase, qui était en vogue à une certaine époque. Marie Ythier est à l'origine de ce projet Schumann, que je trouvais un peu étrange. Mais en y regardant de plus près, on trouve chez lui des gestes musicaux, un élan, des moments où l'on part vers l'inattendu, et l'association fonctionne assez bien. Pour compléter le programme du disque, j'ai réalisé une instrumentation des *Kinderszenen*, cela m'a beaucoup amusé.

Est-ce la première fois que vous réalisez ce type de travail ?

Probablement la première et la dernière fois !

Propos recueillis par Arnaud Merlin, le 11 octobre 2021, chez Tristan Murail, à Saint-Saturnin-lès-Apt (Vaucluse)

MURAIL, LES SONS ET LES SENTIMENTS

Qui est Tristan Murail ? D'où vient son sentiment passionné de la musique ? Essayons de creuser l'itinéraire de celui qui étonna Messiaen et inventa un beau jour la musique qu'on appelle spectrale.

Son goût de l'exploration, c'est vraisemblablement à ses promenades au port du Havre, la ville où il naît en 1947, que Murail la doit. Son père Gérard, journaliste au quotidien *Le Havre libre*, est aussi poète. Max Pinchard, ami de ce dernier et professeur de musique au lycée du Havre, sera l'initiateur musical de son fils, Tristan.

À la suite du déménagement de sa famille à Paris, Murail entre au lycée Charlemagne où il obtient son bac à seize ans. Quelle orientation professionnelle envisager ? Il entreprend des études d'arabe classique à Langues-O, de sciences économiques puis de sciences politiques à Sciences-Po-Paris : le concours de l'ÉNA ou la carrière diplomatique lui sont grand ouvertes.

Parallèlement, son projet musical prend forme : découverte personnelle par l'écoute de 33 tours d'œuvres de Messiaen, Schönberg et Boulez ; étude de l'orgue auprès de Jean Fellot. L'initiation aux ondes Martenot en compagnie de Jeanne Loriod facilite sa première rencontre avec Messiaen. Le basculement vers une carrière de compositeur est en marche.

Messiaen, Rome, L'itinéraire

En 1966, Messiaen se voit enfin confier une classe de composition au CNSMD de Paris où il enseigne depuis 1941 : « C'est la nomination d'Olivier Messiaen qui m'a donné l'idée d'entrer au Conservatoire. »

Son séjour dans la classe, de 1967 à 1971, Murail l'évalue : « Je considère Messiaen, non comme un professeur de composition, mais comme un maître, presque au sens oriental du mot. » L'écoute d'enregistrements d'œuvres de Xenakis et Ligeti, au sein de la classe, vont l'aider à lever un tabou : celui du sérialisme comme seul horizon de l'avenir de la musique.

Il est encore élève au Conservatoire quand est créée en 1970, *Altitude 8000* : « J'utilisais des intervalles qui résonnaient bien, des octaves pentatoniques... puis un déroulement très lisse, j'avais enlevé tout ce qui était événementiel, comme les percussions et même, à la limite, les *pizzicati*... » À l'issue du concert, Messiaen interpelle son jeune élève : « Vous avez trouvé votre voie, voilà, c'est ça, continuez. »

À la suite d'une sélection par un jury où figurent Messiaen et Xenakis, Murail séjourne en 1971-1972 à la Villa Médicis. Il y fait la connaissance du compositeur Giacinto Scelsi (1905-1986) : « À vrai dire, j'ai découvert d'abord la personne de Scelsi, qui était peut-être encore plus extraordinaire que sa musique. » C'est aussi lors de ce séjour que Murail apprend à manipuler le synthétiseur AKS dans le studio électronique qui vient d'y être installé. La seconde année, son camarade du Conservatoire, Gérard Grisey, le rejoint. Murail lui confie alors qu'il entend, dès son retour à Paris, « fonder un collectif de musiciens qui assurerait la création et la promotion de la musique de (leur) génération et des suivantes ».

Projet qu'il met à exécution dès 1973 avec son camarade Roger Tessier en créant L'itinéraire, auquel s'associe très vite Michaël Levinas. L'itinéraire, qui

fonctionne sous le mode de l'autogestion, invite de jeunes compositeurs et les « réprouvés » du Domaine Musical : Mâche, Scelsi, Crumb, Sciarrino. Messiaen ne tarde pas à leur apporter sa caution : « Je soutiens beaucoup ce mouvement qui a pris nom L'itinéraire... ils ne veulent plus de musique cérébrale, abstraite, rébarbative. Ce sont des gens qui ont l'amour de la musique, une sincérité, un cœur. »

Au même moment, Murail transforme les ondes Martenot en véritable outil d'expérimentation du son avec des compositions révolutionnaires. Au sujet de sa pièce *Mach 2,5*, il écrit : « Les ondes sont considérées pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire un générateur sophistiqué de sons électroniques. »

Le spectralisme ou l'exploration systématique du son

À quarante ans de distance, au sujet du qualificatif « spectral », Murail reconnaît : « Bien sûr, c'est réducteur ! Comme *sériel*, comme *tonal*, comme *impressionnisme*... Néanmoins, il faut bien classer les choses. » Des trois compositeurs, Murail, Dufourt et Grisey, auxquels cette étiquette va être apposée, ce dernier se montre le plus réticent, se souvient Murail : « Oui, je me rappelle une conversation à Darmstadt, en 1978, où Grisey me disait : on va appeler ça "musique spectrale", cela ne me plaît pas du tout. Il suggérait le terme "liminal" ». Je lui ai répondu : mais c'est "spectral" qui va s'imposer ! ». L'année suivante, en 1979, Dufourt le dévoile sur France Musique.

« La Révolution des sons complexes », conférence prononcée par Murail à Darmstadt en 1980, contient la meilleure définition du « spectralisme » : « Nos

moyens d'analyse se sont considérablement développés (spectrogrammes, sonogrammes, enregistrements numériques...). Cette étude des sons donne le pouvoir de mieux agir sur le son... et de faire des forces des sons l'un des points de départ du travail du compositeur. »

Dans cette période pionnière (de 1975 à 1980), Murail compose quelques-unes des œuvres emblématiques du mouvement « spectral », *Mémoire/Érosion* (1975-1976), *Territoires de l'oubli* (1976-1977), *Treize Couleurs du soleil couchant* (1978), *Éthers* (1978) et deux chefs-d'œuvre orchestraux, *Les Courants de l'espace* (1979) et *Gondwana* (1980). Quand Messiaen les découvre au concert, il écrit à son ancien élève : « Cher Ami, permettez-moi de vous féliciter de tout mon cœur, pour vos œuvres : *Gondwana* et *Les Courants de l'espace*... Ce sont deux œuvres vraiment étonnantes que j'ai écoutées avec joie et admiration... l'harmonie et le timbre sont repensés ensemble, et repensés par un vrai musicien. Je crois que vous avez réalisé là ce que l'électronisme cherchait depuis longtemps, avec une beauté de sonorité rarement atteinte dans la musique contemporaine. »

À l'issue du dernier séjour du groupe à Darmstadt, pendant l'été 1982, Grisey écrit dans son journal : « Nous nous souviendrons de ce point de rencontre car à partir d'aujourd'hui, nos chemins vont diverger. » Commentaire de Murail : « C'est bien dit, mais en réalité nos chemins avaient déjà divergé ! J'irais jusqu'à dire que si vous faites de la musique sur ordinateur, vous pouvez difficilement faire autrement que de travailler le timbre en profondeur. Mais ce n'est qu'une dimension de la musique. Et ce n'est pas ça qui définit la musique de Grisey, ni la mienne ! »

Ircam, musiques mixtes, exploration des sons naturels

Trois années après sa création à l'initiative de Boulez, en 1977, l'Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique) organise un stage conçu spécialement pour les compositeurs de L'itinéraire : « J'avais ainsi, dit Murail, les moyens de poursuivre ce que j'avais entrepris avant d'avoir accès aux ordinateurs de l'Ircam. » La formidable capacité de calcul des modulations et des durées ont immédiatement des répercussions sur son travail : « Si l'ordinateur peut calculer cinquante combinaisons différentes résultant d'une même situation, on peut choisir parmi celles-ci d'une manière qui est beaucoup moins limitée. »

Désintégrations (1982-1983) est un fruit décisif de sa collaboration avec l'Ircam : « Les deux sources, instrumentales et synthétiques, sont ainsi le plus souvent fondues, et concourent à créer des instants sonores ou des parcours musicaux inédits... le but ultime étant de parvenir à la fusion de deux mondes sonores *a priori* opposés ». Elle se poursuit avec le développement du logiciel Patchwork avec lequel Murail entreprend plus tard une autre œuvre essentielle, *L'Esprit des dunes* (1994), au sujet de laquelle il s'exprime ainsi : « Aujourd'hui seulement, je commence à penser que j'ai à ma disposition les moyens de mes rêves d'adolescent... faire naître cet esprit de recherche, de nouveauté et d'avant-garde tout en gardant un discours musical cohérent et compréhensible. »

Avec son œuvre pour grand orchestre *Le Partage des eaux* (1995), Murail inaugure deux choses. D'abord, l'orchestration assistée par ordinateur : « Je dirai plutôt que j'utilisais une grosse machine en

temps réel pour aider l'orchestre ! Par exemple, on peut obtenir les micro-intervalles plus ou moins facilement avec les instruments de l'orchestre... Il s'agit effectivement d'amplifier une structure d'orchestre, de préciser des hauteurs, des durées, des rythmes. » Ensuite, l'intégration dans sa musique de nouveaux objets musicaux : « C'est avec *Le Partage des eaux* que j'ai commencé l'étude des sons complexes-sons bruités, sons naturels... La nature a progressivement envahi ma musique ! » Pour *Le Partage des eaux*, il s'agit d'un son qui a imprégné son enfance havraise, celui d'« une vague se brisant doucement sur la grève ». Ces sons naturels, Murail en réalise la synthèse à l'aide de logiciels : « Pour ces sons très complexes, comme ceux figurant dans *Le Partage des eaux*, j'avais besoin d'Audiosculpt. Également, pour travailler le résultat des analyses et aussi les structures musicales, j'utilisais Patchwork. »

Devenu professeur de composition à la Columbia University, Murail s'installe dans une résidence située dans l'*upstate* New York. Il y compose *Winter Fragments* (2000), œuvre particulièrement émouvante : « Quand nous avons emménagé dans cette maison de l'est de l'État de New York, au bord d'un lac, la neige commençait à tomber au mois de novembre, et parfois cela se prolongeait jusqu'au mois de mars... et puis, bien sûr, il y a la disparition de Gérard Grisey. Ces deux choses-là sont nouées et ont donné *Winter Fragments*. L'œuvre est basée sur la première cellule mélodique de sa pièce pour alto, *Prologue*. J'ai fait un développement à l'envers que l'on ne découvre qu'à la fin de l'œuvre. »

Deux ans plus tard, autre œuvre somptueuse, *Le Lac* (2002) : « Le point de départ du *Lac*, c'est le côté visuel ! Le lac

que j'observais de la maison... la pluie commençait à tomber sur le lac... Cette pluie naissante contenait quelque chose d'intéressant au niveau des hauteurs et des rythmes. Et puis s'ajoutait le tonnerre comme une sorte de menace se profilant au lointain ! Le chant de l'oiseau très étrange, il s'agissait du "plongeon arctique", un oiseau un peu archaïque qui possède ce côté surnaturel que je recherchais. »

C'est aussi lors de son séjour newyorkais qu'il compose, pour la pianiste américaine Marilyn Nonken, un cycle somptueux pour piano, *Les Travaux et les Jours* (2002) : « Mon studio de travail n'étant pas encore construit, il était installé dans la chambre, mais une chambre gigantesque, avec vue sur le lac... c'est là que j'ai travaillé la pièce. Le titre vient d'Hésiode. Il correspond bien à l'expérience que le vivais durant la composition ! J'étais en face du lac. Et je voyais, au fil des jours, le paysage qui se transformait. »

La fonction prophétique de la musique

L'expression des sentiments humains, Murail l'a longtemps tenue en lisière dans sa musique. La référence aux grands acteurs du mouvement symboliste va lui servir de relais pour l'aborder : « Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est la période qui se situe de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, une période de décadence, de désillusion de l'ordre moral qui reste sous-jacente. »

Une œuvre de cette période le fascine particulièrement, *Prométhée ou le poème du feu* de Scriabine. *Terre d'ombre* (2005), est un hommage fervent et inspiré à son modèle. Il y pratique une surenchère fertile : « Le premier accord de *Prométhée* est très étrange ! C'est un

accord mystique ! Et surtout, l'orchestration fait que l'on ne comprend pas ! On perçoit un son ! Cette orchestration produit un sentiment très particulier, un sentiment d'attente, de mystère. Au début de *Terre d'ombre*, je voulais trouver le même sentiment. Mais avec un accord différent. Un accord à moi, beaucoup plus complexe que celui de Scriabine. Je pense l'avoir trouvé ! »

L'œuvre de Scriabine lui inspire aussi une réflexion sur la forme : « Pour moi, la maîtrise du discours musical, la rhétorique, la psychologie de la forme, c'est beaucoup plus important que le côté spectral ! C'est quelque chose dont personne ne parle. Pour moi, c'est l'essentiel de la musique. Il est difficile d'analyser ces choses-là, car il y a une partie subjective énorme. »

La musique de Murail va désormais servir aussi bien la sensibilité que l'intelligence. Un retour à la fonction prophétique de l'art magistralement assumé dans deux œuvres : *Les Sept Paroles* (2010) et *Le Désenchantement du monde* (2012).

Les différences entre *Les Sept Paroles du Christ en croix* (1988-1989), version initiale, et *Les Sept Paroles*, version définitive, sont révélatrices d'une « assomption » de l'œuvre de Murail vers l'expression de la douleur humaine : « J'étais encore trop timide au niveau de l'expression, déclare-t-il aujourd'hui, n'osant pas encore aller trop loin dans le sentiment musical. Je travaillais encore trop sur la théorie spectrale. Je n'étais pas encore suffisamment libre... pas assez direct dans l'expression musicale. Surtout, je ne me sentais pas libre esthétiquement. Je ne crains plus d'être un peu connoté par rapport à la musique du passé. Cela m'est égal désormais ! »

Orientation confirmée par *Le Désenchantement du monde* : « Comme dans la *Quatrième Parole*, c'est l'homme

se retrouvant seul face à l'univers.» La dénomination de l'œuvre (« Concerto symphonique pour piano ») procède de Liszt à qui Murail voue une vénération. Toutefois, la forme n'est pas inspirée par ses deux concertos : « Pour la forme, c'est la *Sonate* de Liszt que j'ai analysée. C'était intéressant pour voir ce que l'on pouvait faire en "réinvestissant" la forme sonate. Liszt avait déjà fait la moitié du travail, si je puis dire ! Puisque sa *Sonate* est déjà une réinvention de cette forme sonate. »

Gaëtan Puaud

Gaëtan Puaud est l'auteur de *Tristan Murail, des sons et des sentiments* (éd. Aedam Musicae, à paraître début 2022)

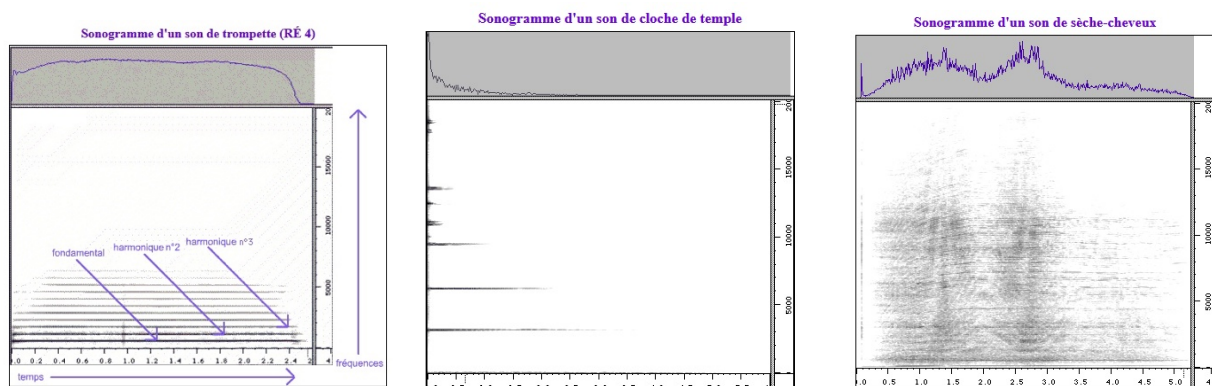
Sogni, ombre et fumi (2017), la mélancolie du titre de son quatuor à cordes, prolonge le « désenchantement du monde » des deux œuvres précitées : « Dans *Sogni, ombre et fumi*, il y a une sorte de *leitmotif*. C'est un *ostinato pizzicato* qui revient un certain nombre de fois dans des circonstances différentes... On peut le comprendre comme une sorte d'obsession tragique où alternent moments de révolte et moments de résignation. Un peu comme dans *La Jeune Fille et la mort de Schubert*. »

MUSIQUE SPECTRALE, MODE D'EMPLOI

Un éblouissement peut parfois être à l'origine d'un courant musical. Lorsqu'en 1948 Pierre Schaeffer coupe l'attaque d'un son de cloche, il obtient à sa grande surprise un son proche du hautbois : c'est une des expériences fondatrices de la musique concrète. Il en a probablement été de même pour la naissance de la musique spectrale. Mais ici l'émerveillement provient de la prise de conscience de l'incroyable richesse interne des sons. D'où de nombreuses questions : serait-il possible d'explorer un son avec l'équivalent d'un « microscope » sonore, d'étudier son spectre ? Les résultats de cette exploration ne pourraient-ils ensuite être projetés à l'échelle d'une œuvre entière, refonder l'écriture sur la mise en valeur musicale des timbres, de leurs transformations, de leurs métamorphoses les plus inouïes ? Il fallait pour cela une nouvelle approche, liée à de nouveaux outils, ayant pour but de parvenir à une musique complexe, idéalement calculée par ordinateur à partir de modèles naturels (enregistrés)

ou artificiels (synthétisés), mais une musique dont l'effet serait simple et où tout pourrait spontanément être entendu et appréhendé par l'auditeur, y compris l'évolution temporelle, ce qu'auparavant on appelait « la forme ». Restait à nommer cette nouvelle « école ». Plusieurs noms furent proposés et d'ailleurs employés. Gérard Grisey, pour sa part, aimait celui de « musique liminale », qui soulignait son envie de jouer avec les frontières de la perception, ses seuils : l'histoire a cependant retenu celui de « musique spectrale ».

Le tournant originel a donc consisté à passer de la question : « Comment combiner les hauteurs ? » à cette autre question : « Qu'est-ce qu'un son ? ». Pour tenter de saisir la réponse donnée dans les années 70, oublions un instant les idées courantes qui opposent les sons musicaux aux bruits, le grave à l'aigu, le *forte* au *piano*, le lent au rapide, un *do* à un *ré*, etc., et examinons plutôt trois sonogrammes réalisés par Philippe Lalitte. On y voit que ces différentes catégories sont toutes *simultanément* présentes dans un unique son !



Le principe de tels schémas est simple. L'ordinateur y superpose les composantes d'un son (ou d'un ensemble de sons) du grave à l'aigu, la durée de ces composantes est figurée par l'espace de gauche à droite, et l'épaisseur des traits représente leurs intensités relatives. Évidemment, de même qu'il faut un prisme pour décomposer de la lumière blanche en arc-en-ciel, ces différentes composantes ne sont pas entendues spontanément de façon isolée, puisqu'elles fusionnent en un timbre complexe : seul l'ordinateur ou des oreilles exceptionnelles permettent de les discriminer.

En observant ces trois schémas, on découvre de grandes divergences temporelles. Le son d'une trompette rayonne du grave à l'aigu, est maintenu, puis reflue symétriquement à son début ; celui d'une cloche est émis d'un seul coup et s'éteint par groupes ; tandis qu'un sèche-cheveux semble chaotique. C'est pourquoi simuler sur un temps long ces différents profils, en suivant ce qu'on nomme aussi des *enveloppes*, donnerait trois parcours formels absolument différents.

Mais les relations entre les composantes de ces sons sont elles aussi hétérogènes. Du grave à l'aigu, les fréquences d'une trompette sont régulières (calculée en *hertz*, chacune est le double de la précédente), tout en devenant progressivement moins puissantes. La plus grave est dite *fondamentale*, les autres sont ses *harmoniques*, et cela donne un *spectre* qualifié d'*harmonique*. En revanche, les composantes d'une cloche sont irrégulières : on parle alors de *partiels* et non d'*harmoniques*, et ce spectre est dit *inharmonique*. Enfin, un sèche-cheveux sature l'espace, il s'agit de la catégorie des *bruits blancs*. Un regard

plus précis sur le début du son de trompette montre une phase assez complexe, avec des *transitoires d'attaque*, bruits qui surviennent pendant l'émission du son. Simuler ces trois relations particulières de hauteurs donnerait trois univers harmoniques à nouveau incomparables : le premier proche des accords parfaits, consonant, le second aurait quelque chose des sons électroniques, complexes, tandis que le dernier pourrait évoquer un souffle, voisin d'une rumeur marine.

Esprit spectral, es-tu là ?

Si la palette poétique entrevue semble déjà immense, la musique de cette école ne se résume pourtant pas à ces seuls fondements. Il suffit pour s'en convaincre d'écouter les musiques si personnelles de ses fondateurs (Murail, Grisey, Dufour et Levinas), des précurseurs (Scelsi, Radulescu), ainsi que des compositeurs qu'elle a marqués (Dalbavie, Saariaho, Lindberg, etc.). La musique spectrale pratique donc de très nombreux agencements sonores bien que certains événements harmoniques soient devenus comme une signature de cette école. Ils donnent le sentiment d'un orchestre qui fusionne en un timbre unique, dont chaque instrument aurait le rôle d'une simple composante, et qui suivrait une enveloppe globale (par exemple *attaque*, *déploiement*, *soutien* et *extinction*, comme au début d'*Allégories*, Murail, 1989-1990).

Il reste cependant possible de dégager ce qu'on pourrait qualifier d'*esprit spectral*, lié notamment à une vision particulière du temps, ainsi qu'à une grande variété de modèles et à un lien souvent étroit avec l'informatique.

L'enseignement du rythme par Messiaen, les temps continus et l'immersion sonore

tels que les pratiquait Scelsi (découverts à l'occasion du séjour que fit Tristan Murail à Rome de 1971 à 1973), un intérêt pour l'Inde, la naissance simultanée du minimalisme américain d'où émerge l'idée défendue par Reich d'une musique comme processus graduel, tout cela forme un socle pour comprendre les *interpolations* (« *morphing* » en anglais) spectrales. Car si la question de la possibilité de ruptures formelles n'est pas laissée de côté, celles-ci deviennent rares et sont remplacées par d'insensibles et envoûtantes transformations d'harmonies, mais aussi par le passage d'une texture calme à une texture agitée, d'un son de type instrumental à un son de nature électronique, d'un temps méditatif à un temps pulsé, etc.

Comment parvenir à calculer un spectre complexe, à réaliser sa conversion en hauteurs (souvent avec des quarts ou des huitièmes de ton), et par quel moyen générer les « n » étapes d'une interpolation qui permettent de passer insensiblement d'un accord à un autre, ou d'une texture à une autre ? Ces avancées ont été effectuées avec l'aide de la génération précédente, celle des compositeurs sériels qui aurait pu sembler étrangère à leurs préoccupations. Les controverses et les débats les plus vifs n'ont d'ailleurs pas été rares. Cependant l'informatique, et tout particulièrement à l'Ircam, est parvenue à les rassembler autour de certaines questions. Des applications ont été développées en commun (Patchwork, Max, OpenMusic) qui ont constitué de formidables boîtes à outils. En procédant de nouvelles façons de composer où il devient possible de tâtonner, de tester, d'écouter une simulation du résultat, d'en garder certains, d'en rejeter d'autres, de les modifier à sa guise avant, en mode

« maquette », d'explorer des formes au cours desquelles différents processus seraient combinés.

Chant mongol et pleurage

Le lecteur l'aura compris, le compositeur spectral renouvelle et enrichit ses objets, l'origine d'une composition est rarement ici une simple mélodie, un rythme, une harmonie, mais un objet musical déjà complexe : un timbre ou un bruit enregistré, un accord calculé par modulation de fréquence, des multiphoniques d'instruments à vent, un chant diphonique mongol, un bâton de pluie, etc. Et des effets de studio peuvent aussi être simulés, comme la réverbération, le *delay*, la modulation en anneau, le filtrage, le pleurage d'un magnétophone, etc.

Pourquoi utiliser de tels effets ? Quelle musique est désormais rêvée ? Les réponses artistiques autant que philosophiques ont été d'une telle variété que la notion d'école trouve sa limite, la dimension irréductible de la création reprenant ses droits. S'il existe un point commun à tous, peut-être est-ce le refus d'une simple imitation des modèles, une préférence pour le décalage avec la réalité, sa métamorphose, son souvenir, voire sa dégradation, à une sage reproduction.

En définitive, la richesse et la vie d'*harmonies-timbres* en tant que point de départ, l'expérience proposée étant leur transformation, et l'éblouissement et la surprise formant l'unique boussole, quel auditeur pourrait ne pas embarquer pour un tel voyage ?

Claude Abromont

LIZA LIM :

« LES RACINES DE LA BEAUTÉ ET LES EFFETS DU TEMPS »

Avec la création française de *Speak, Be Silent*, Liza Lim est à l'affiche du concert d'ouverture du festival Présences 2022.

De parents chinois, Liza Lim est née en 1966 à Perth en Australie. Elle a grandi à Brunei et a étudié la composition avec Richard David Hames, Riccardo Formosa et Ton de Leeuw à Melbourne et Amsterdam, études couronnées par un doctorat en philosophie à l'Université du Queensland. Une interculturalité qui se reflète aussi bien dans sa personnalité que dans sa manière de composer. C'est dans ce domaine qu'elle conjugue idéalement des influences culturelles éclectiques à première vue disparates, mais dont certains thèmes (l'obsession chamanique, le brouillage des frontières entre mondes humain et animal, temporel et spirituel, présent et éternité) traversent la totalité de son œuvre.

Avec *Speak, Be Silent*, votre concerto pour violon composé en 2015, vous explorez à votre manière une forme qui traite de l'union et de la séparation d'un personnage dramatique face à un collectif. Quels éléments formels relient cette partition, dont le titre résonne étrangement à nos oreilles, à votre œuvre ?

Comme beaucoup de compositeurs, je considère qu'un « concerto » conduit un orchestre de chambre à « sonner ensemble » tandis que le soliste (ici, la violoniste Patricia Kopatchinskaja) sonnera « à part ». Ce schéma m'amène à m'interroger sur la dimension spirituelle qui innerve la relation entre soi et « le monde » : il est possible d'être dans la

relation plutôt que dans la confrontation. Je suis fascinée par la manière dont le soliste peut partager des énergies avec l'ensemble instrumental, et inversement. J'y vois une résonance à double-sens, une respiration entre ces deux parties que j'avais envie d'explorer à la suite du poème de Rumi*.

La question de l'interculturalité est centrale dans votre œuvre : comment combinez-vous l'esthétique de la musique contemporaine occidentale avec d'autres référents, notamment les musiques chinoise, japonaise, coréenne, que vous citez souvent, jusqu'au paysage sonore des aborigènes d'Australie ? *Speak, Be Silent* en est-il un prolongement ?

L'interculturel, les racines de la beauté, les effets du temps dans l'Anthropocène et le souci écologique sont des préoccupations constantes dans ma pratique artistique. Je m'intéresse aux questions qui émergent des ruines dévastées du capitalisme, sans jamais se fondre dans un illusoire progrès héroïque, en s'insérant plutôt dans un « devenir » symbiotique avec le monde qui entend sa résilience. L'interculturalité qui m'intéresse réside dans la compréhension du temps et du flux du son. Ainsi, la première partie de mon concerto travaille sur l'intonation : l'ensemble s'accorde, puis le violoniste entre et se joint à eux. L'accord ne précède pas, mais fait en réalité déjà

partie de l'œuvre. Son origine est à rechercher dans les traditions, comme la musique indienne où l'ouverture d'un raga est toujours une question de réglage. C'est un accord des esprits profonds et de la physiologie des musiciens, qui suit l'asymétrie des motifs provenant du langage, mais sans jamais citer aucune de ces musiques.

Comment les préoccupations éthiques de votre pratique artistique se retrouvent-elles dans votre concerto pour violon ?

De toute évidence, les artistes et les compositeurs réfléchissent de plus en plus sur la crise existentielle à laquelle nous sommes tous confrontés. Ma musique traite très directement des aspects relevant de l'extinction des espèces, de la pollution par le plastique et de l'effondrement du genre humain. Mais je pense qu'il y a un cadre plus large de la pensée écologique dans lequel tout est profondément relié. Par exemple, la pandémie de Covid-19 ou des événements affectant une partie du globe exercent directement leur impact sur notre vie quotidienne. Ce sens du lien écologique est une idée fondamentale qui traverse ma musique, comme la déformation esthétique et émotionnelle de l'Anthropocène, et la façon dont nous vivons le temps de manière complexe. Pensez aux événements mondiaux qui s'accroissent de manière dramatique ou bien stagnent lors des confinements ! Toutes ces expériences et textures temporelles m'intéressent en tant que compositrice puisque le temps est la donnée principale sur laquelle je travaille. C'est une esthétique de l'étrange, avec tous les aspects écologiques qu'elle comporte.

Notre ère post-moderne récolte les ruines désolées de la destruction capitaliste dont vous avez souligné la triade (vulnérabilité, précarité et imprévisibilité). Voyez-vous poindre une petite lumière au bout du tunnel, qui serait apportée par les musiciens, médiateurs de ces forces sauvages libératrices ?

Nous sommes entourés de désespoir. Mais je veux faire entendre aussi une voie ténue qui passe par cette pensée écologique et tente de nous décentrer d'une perspective exclusivement humaine. De nombreux travaux en sciences humaines environnementales parlent d'un « au-delà de l'humain ». Une vision pyramidale de l'homme placé au sommet de la nature pour mieux la contrôler est dépassée : essayons d'abattre les frontières entre nature et culture, élargissons le cadre de la perspective humaine pour retrouver l'espoir. Dans certaines de mes œuvres, j'ai tenté de me tourner vers d'autres registres conceptuels qui appartiennent aux animaux, comme les poissons qui entendent des registres très graves. Un point de vue non humano-centré, polarisé par l'attention et l'écoute dont nous avons besoin pour survivre, en est une toute petite illustration. Oui, je pense que tout art a une dimension politique car il ne peut se dégager de son contexte. Nous sommes tous prisonniers d'un système qui a mis le capital en son centre. En art, il n'y a pas que le travail des musiciens, il faut aussi envisager les publics et les financeurs. En tant qu'auditeurs, vous comptez sur les musiciens pour qu'ils transcendent votre vie quotidienne. Des aspects que j'appelle vivacité ou communication fluide, sont présents lors de toute exécution. Je crois vraiment à la

coprésence du public, c'est le pouvoir magique de la musique.

Propos recueillis et traduits de l'anglais par Benjamin François

* Rumi (1207-1273) est un poète persan qui a chanté l'union mystique avec Dieu (NDLR).

CLARA OLIVARES :

« JE SUIS PARTIE DANS UN AILLEURS »

Clara Olivares propose une nouvelle œuvre pour cor et orchestre, secrètement inspirée par Baudelaire, que vont créer Jens McManama et l'Ensemble intercontemporain le 9 février.

Clara Olivares, vos professeurs de composition ont tous des univers très différents. Que vous ont-ils apporté, en quoi ont-ils imprimé une marque sur la compositrice que vous êtes aujourd'hui ?

Effectivement, en peu de temps, j'ai eu beaucoup de professeurs puisque la classe de composition a vu défiler cinq ou six enseignants en cinq ans. Cela aurait pu être source de confusion, mais comme je cherchais dans toutes les directions, j'ai pu m'enrichir de ce que chacun m'a apporté, notamment Mark André, en première année, qui m'a encouragée à expérimenter sans limite avec les sons. C'est ensuite seulement que nous avons posé les bases structurelles du discours avec Philippe Manoury. J'ai appris à bien connaître les instruments, j'ai pu étudier les alliages et les pièces qui fonctionnent, il m'a ouvert des terrains d'exploration multiples. Ensuite, l'autre professeur qui m'a beaucoup guidé a été Franck Bedrossian aux États-Unis : là, j'ai eu un déclic dans mon rapport aux timbres, un changement important après mes années en France où, en tant qu'ancienne pianiste, j'étais beaucoup dans la note. Et j'ai complété cette formation avec une année à l'Ircam en 20-21, où j'ai découvert toute une palette d'outils. Enfin, mes nombreux échanges avec Philippe Schoeller ont nourri ma pensée musicale, notamment sur la dimension poétique des sons.

En tant que pianiste, on est attentif à la valeur exacte de chaque note logiquement disposée sur le clavier. Vous arrive-t-il encore aujourd'hui de composer au piano ?

Non, c'est assez rare. Quand je pose mes mains sur un clavier, c'est plutôt dans l'idée d'éprouver le côté pianistique de ma partition afin de me rendre compte si tout est jouable commodément. Je ne m'en sers plus du tout pour trouver des harmonies, j'ai appris à me méfier des réflexes des positions des mains, à dix notes !

Votre musique instrumentale résulte d'un travail approfondi sur la texture sonore. Comment concevez-vous l'orchestration d'un ensemble instrumental et d'un cor solo ?

En abordant le cor, j'ai dû me concentrer sur le registre, puisque le cor évolue le plus souvent dans le médium, dans une latitude plutôt sombre. J'ai ainsi été confrontée à un premier défi en lui confiant le rôle soliste. J'ai dû modifier mon idée du timbre car je souhaitais lui faire abandonner son rôle de soutien à la fondamentale. J'avais tendance à penser mes pièces dans un élan vers la clarté du suraigu. Ici, j'ai inversé la problématique en mettant en valeur le registre grave de l'instrument pour faire vivre les basses, notamment à l'aide d'instruments accordés au quart de ton. L'orchestration est ici particulière puisque j'ai utilisé des instruments aux extrêmes grave et aigu

comme les flûtes et les clarinettes, jouant contrebasse et piccolo. Et pour rendre les médiums chauds et cuivrés, j'ai utilisé le cor anglais.

L'autre fil conducteur est un poème de Baudelaire. Votre lien à ce poème passe-t-il par sa récitation ? Vous le récitez-vous mentalement tout en composant ?

Pour cette pièce, je recherchais un univers poétique fait de contrastes avec un rapport étroit à la lumière et à l'obscurité. Je suis tombée un peu par hasard sur ce poème de jeunesse de Baudelaire : *Le Porteur de lumière* (1835). Il a récemment été authentifié par les experts du poète. Tout un terrain d'exploration et d'organisation poétique d'idées musicales s'est ouvert à moi. Le lien entre ce poème et la pièce ne relève pas d'une retranscription phonétique à travers l'instrument. Il s'agit plutôt d'un champ lexical naïvement contrasté et puissamment pourvoyeur d'images, sur une échelle obscurité/clarté ou espace ouvert/espace clos. Concrètement, les mots du poème vont guider les différents caractères tout au long de la pièce. Certains éléments sont structurants, comme lorsque j'utilise la répétition d'un vers pour ordonner le discours, mais la plupart m'inspirent de manière plus métaphorique. D'autres, enfin, guident ma recherche en électronique sur l'ouverture de l'espace.

Le cor est un instrument romantique par excellence. Il nous vient des associations d'idées grâce à son emploi par des compositeurs comme Beethoven, Schubert, Brahms, Strauss ou Mahler. Comment vous situez-vous par rapport

à ces racines et quel a été votre rapport au soliste Jens McManama ?

J'ai choisi de ne pas regarder trop en profondeur le répertoire pour cor et son usage au sein de l'orchestre symphonique ou de l'ensemble de chambre au début de ma composition. J'avais été familiarisée dès l'enfance par cet instrument car mon frère en jouait à la maison. J'ai choisi de préserver cette inspiration enfantine comme répertoire personnel. Dès mes premières séances de travail avec Jens McManama, avec qui j'ai eu un rapport luxueux, il m'a conseillé d'écrire sans me laisser freiner par la faisabilité technique. Je me suis donc un peu abstraite des traités d'orchestration et je suis partie dans un ailleurs. Il était important que j'accomplisse mon propre chemin pour ensuite le confronter avec la grande expérience du soliste. Jens McManama a été très disponible tout au long de la période d'écriture sans jamais interférer dans le processus de création, un vrai bonheur !

Reprenez-vous à votre compte la forme du « concerto » dans cette nouvelle œuvre ?

Oui, si c'est pour soutenir l'idée que dans la forme du concerto, l'instrument soliste est mis en lumière, sa sonorité se trouvant sublimée par le soutien de l'ensemble (et, ici, de l'électronique). Non, car la virtuosité technique n'est pas celle, attendue, de la rapidité démonstrative, même si la partie de cor est technique et virtuose dans la fabrication des sons et dans leur précision.

Propos recueillis par Benjamin François le 16 novembre 2021.

SÉBASTIEN GAXIE

« L'INDE, LE RÉEL ET LE SYMBOLIQUE »

Le 12 février à 19h, dans sa *Cosmic Dance*, Sébastien Gaxie fera intervenir deux cents exécutants (maîtrise, chœur, orgue, orchestre...) et télescope l'Inde avec la tradition occidentale en compagnie du virtuose B.C. Manjunath.

Sébastien Gaxie, quel a été le cahier des charges suggéré par le festival Présences ?

Il fallait un effectif énorme, le plus imposant de notre tradition occidentale, à savoir : maîtrise, chœur d'adultes, grand orchestre, orgue... avec possibilité d'un ou plusieurs solistes. J'ai décidé de jouer avec cette notion de soliste en faisant venir un spécialiste de la musique d'Inde du Sud : le *konnakol*. Voilà longtemps que je pratique cette musique, en l'écoutant et en la transcrivant. Elle me fascine tellement que j'ai tout de suite su que j'allais orienter ma partition dans cette direction. Cette musique questionne notre musique occidentale et le rapport entre l'écrit et le phénomène musical.

... ce qui permet d'aborder « l'autre » par une autre notion que l'improvisation.

Absolument. Il y a certes une certaine forme d'improvisation dans la musique carnatique d'Inde du Sud, mais beaucoup moins que dans la musique hindoustanie d'Inde du Nord. Dans ma pièce, j'ai utilisé de la musique carnatique contemporaine de Bach notée à l'époque sur feuille de palmier, qui depuis lors a disparu, mais qui s'est transmise de façon plus ou moins fixe. Ce qui est intéressant pour moi, en tant que compositeur, c'est qu'il existe beaucoup de formes fixes, accessibles, et qui se prêtent donc à variations.

Pourquoi l'Inde ?

C'est la question de la synchronisation. Voilà quinze ans que je suis fasciné, avec une joie d'enfant, par le fait de superposer de façon chirurgicale une musique sur un événement dans le temps qui a été capté de façon visuelle ou sonore : la musique devient une décalcomanie du réel. Sommes-nous dans le réel ou le symbolique ? La transe a cette ambiguïté. Nous, dans notre culture, avec la musique de film, nous évitons le surlignage... alors que j'adore insister au contraire sur la superposition et la synchronisation.

Vous devez avoir hâte de faire découvrir cette culture à la maîtrise et à l'orchestre !

C'est mon troisième projet de rencontres de ce type. Lors de ma résidence à Saint-Étienne, avec le concours de films, de musiques actuelles et de comédiens, j'avais utilisé ces rythmes indiens comme « coagulant » pour mettre tout le monde ensemble. J'avais également réalisé un projet Demos à la Philharmonie où j'avais transcrit un chant indien. Je suis extrêmement conscient des manques : ici, nous disons « croche, croche, noire »... redoutablement moins efficace ! Ayant travaillé sur le Japon, j'ai de toute façon gardé un réflexe de circonspection, de mise regard avec ma propre culture et de rapport au passé dès qu'il s'agit d'un travail sur « l'autre ».

De façon générale, n'y a-t-il pas chez les compositeurs récents une tentation de l'universalisme, à la fois géographique et historique... tout connaître pour mieux créer ?

J'ai longtemps fait du chant grégorien pendant trois ans pour pouvoir lire les manuscrits : j'aime l'idée de me raconter en tant que compositeur conscient de l'évolution de l'écrit, du plus ancien à Brian Ferneyhough. Avec le *konnakol*, on approche une culture qui a mis en place une tradition rythmique orale bien plus complexe que si elle avait été conçue par l'écrit. Je suis fils d'un sociologue chercheur en sciences sociales, et d'une mère née en Algérie : je suis un petit-fils de la colonisation avec un habitus lié aux sciences humaines. Pendant le confinement, je me suis plongé dans le *Homo Domesticus* de James C. Scott qui raconte la création des premiers États, et qui raconte les peuples inféodés par d'autres et les rapports de domination : James C. Scott a une vision transversale de l'histoire, ainsi qu'une aptitude à mettre en relation les histoires des différentes civilisations, et je pense que c'est un enjeu majeur de la pensée et de la création aujourd'hui. « L'autre » est là, latent, pour qui veut s'intéresser.

Votre *Cosmic Dance* fait également intervenir B.C. Manjunath...

Du début à la fin de cette pièce de quinze minutes en effet, un soliste indien, B.C. Manjunath, met en branle 200 personnes ! Je suis un grand admirateur du cinéma de Joseph Losey parce qu'il parvient à inverser les rapports de domination : c'est lui le chef, c'est sa culture qui emmène tout le discours musical, chef et caution du refus de l'exotisme. Je lui donne une part des droits sur l'œuvre, par honnêteté intellectuelle : on s'est vu par zoom

pendant trois mois pour travailler ensemble. Je suis maintenant sûr qu'il valide cette œuvre que je veux être un carnet d'étudiant de la musique carnatique : c'est une bénédiction par rapport au trop plein d'abstraction de la musique occidentale.

Propos recueillis par Christophe Dilys

MARIE YTHIER :

« C'EST D'ABORD UN SON CHARNEL »

Marie Ythier sera l'héroïne solitaire du concert du 13 février à 15h, à l'affiche duquel seront inscrites sept œuvres pour violoncelle seul, dont trois données en création mondiale.

Marie Ythier, comment a eu lieu la rencontre avec Tristan Murail ?

Étudiante, j'ai commencé à travailler avec de jeunes compositeurs qui me proposaient des pièces très axées sur la recherche. J'ai eu un fort désir de jouer des pièces contemporaines à la fois innovantes et accessibles, c'est-à-dire qui sonnent et se préoccupent des couleurs. En 2016, j'ai eu l'occasion de jouer de Tristan Murail, parmi d'autres pièces, au cours d'un récital. Le contact s'est fait à l'occasion de cette pièce et ne s'est pas rompu depuis lors.

Comment définiriez-vous l'écriture de Tristan Murail ?

C'est d'abord un son charnel, que je ressens comme directement issu d'une tradition romantique de l'écriture pour cordes. Le vibrato n'est pas évité ; on est loin d'une musique faite de sons étirés, figés, sans expression. Il y a au contraire chez lui une chaleur qui m'a tout de suite beaucoup plu, et encore davantage après quelques séances de travail ensemble. Un récital dans le cadre du Festival Messiaen, où Tristan Murail m'a entendu jouer notamment la pièce de Jonathan Harvey, au programme d'ailleurs du récital que je donne dans le cadre de Présences, l'a fortement intéressé. Nous avons eu d'autres intérêts communs, plus inattendus, sur la musique des XIX^e et XX^e siècles par exemple.

Quel lien le relie aux compositeurs de cette époque, comme Schumann, que vous avez revisité ensemble ?

Tristan Murail a une écriture proportionnelle de la musique : il n'y a pas de métrique, de barres de mesure à proprement parler. La gestion du temps se rapproche du débit, d'une énergie fluctuante qui va parfois accélérer, parfois décélérer. Cette prise de recul par rapport à la métrique est quelque chose qui me ramène en effet à Schumann, dont l'écriture dépasse les concepts de barres de mesure, où le est constant. Il y a aussi des similitudes dans les couleurs et les sentiments, leur rapport à la narration, les effets de surprise, de rupture. J'ai appris de nombreuses choses grâce à sa musique sur le rapport à la psycho-acoustique, la manière dont les sons se déploient dans le temps, dont ils sont perçus par l'auditeur, et dont ces paramètres influent sur la forme d'une pièce.

Quelles intuitions vous guident dans le choix de travailler un répertoire plutôt qu'un autre ?

Tout vient d'une démarche personnelle : je souhaite jouer des pièces qui ne détournent pas l'instrument à outrance, qui cultivent une esthétique basée sur la recherche approfondie des timbres et des couleurs. D'un autre côté, je suis sensible à l'attrait grandissant des jeunes compositeurs pour les questions sociales et les questions de société. C'est de cette manière-là que certains ouvrent d'autres voies, chacun à sa manière. J'ai ensuite l'habitude de collaborer de manière active avec eux, même lorsqu'ils sont géographiquement loin de moi, ce qui est le cas pour les compositeurs de ce concert.

Quel lien relie les compositeurs dont les œuvres composent le programme de ce récital ?

Ils ont un lien direct ou indirect à Tristan Murail, que ce soit par le biais de son enseignement - à Columbia, à Salzbourg, à Shanghai... - ou par sa curiosité personnelle. J'ai été subjuguée par le langage musical de Shuhan Hu, que j'ai rencontrée à Shanghai : sa musique me surprend à chaque instant, ce qui me plaît beaucoup. Le choix d'une pièce de Rozalie Hirs a été fait avec Tristan Murail : j'ai ressenti une matière, une épaisseur, une gestion du timbre généreuse et décomplexée qui m'a séduite - un aspect que j'aime aussi chez Harvey. Quant à Bastien David, sa pièce est parfaitement adaptée à mon jeu et à mon corps ; il y a des sonorités que nous avons trouvées ensemble, avec une dimension presque rock, ainsi qu'une recherche sur le timbre, imaginative et très fine.

Harvey parle du corps du violoncelliste dans un texte associé à *Curves with plateaux* : « Le registre grave du violoncelle relève du physique : bras, jambes, muscles. Le registre ténor relève du passionnel. Au-delà, on entre dans le domaine de la pensée, atteignant une délicatesse de plus en plus fine à mesure que l'on s'approche des limites de l'instrument où la transcendance se fait sensible. » Qu'en pensez-vous ?

Lui-même était violoncelliste, et j'apprécie sa vision très organique de cet instrument. En tant qu'interprète, nous nous créons chacun un imaginaire à partir de ce que la pièce suggère, et j'imaginai dans
une procession bouddhiste
qui partait du grave comme un mantra, et montait jusqu'à atteindre l'air raréfié en haut des montagnes.

Propos recueillis par Gaspard Kiejman

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

TALIA AMAR

Née en 1989

Talia Amar est diplômée de l'Académie de musique et de danse de Jérusalem, de l'Académie de musique Buchman-Mehta de Tel Aviv, du Mannes College of Music de New York. À l'Université Brandeis (Massachusetts), elle reçoit un « Outstanding Teaching Fellow Award » (2015-2016) et la bourse « Irving G. Fine Fellowship in Music Composition » pour deux années universitaires consécutives (2016-2018).

Parmi les distinctions qu'elle a reçues : Prix du Premier ministre israélien (2018), Prix Acum (2019), Prix Rosenblum, Prix Klone, Prix du Festival London Ear (2013), North-South Consonance de New York (2010) et, en Grèce, Music Prize for Excellence (2009) et le titre de « Honorary Associate of the National Academy of Music in Greece ».

Parmi les interprètes de ses œuvres : L'itinéraire, Meitar, Les Cris de Paris, ICE, Standing Waves, Yarn/Wire, Collage New Music, Atar Trio, Uroboros, Israël 21 Contemporary Players, Lydian String Quartet, North-South Consonance, etc. Et parmi les festivals qui l'ont accueillie : Vox Feminae (Israël), ISCM World New Music (Canada), Asian Composers League (Taiwan), New York City Electroacoustic Music Festival, London Ear Festival, Visible sound Congress (Israël).

Talia Amar a participé à des *masterclasses* de composition au CNSMD de Paris avec Michaël Levinas, à l'Abbaye de Royaumont avec Brian Ferneyhough, Hèctor Parra et Marc André, aux Contemporary Encounters de Tel Aviv avec Philippe Leroux et Georg Friedrich Haas, à la conférence Matrix on Tour de Montréal avec Detlef Heusinger et Daniel Biro, ainsi que dans les cadres suivants : ManiFeste (Ircam), SoundSCAPE (Italie), Composers Conference au collège de Wellesley dirigé par Mario

Davidovsky, entre autres. Elle enseigne depuis 2017 à l'Académie de musique et de danse de Jérusalem.

SAMIR AMAROUCH

Né en 1991

Compositeur de musique acoustique et électronique, Samir Amarouch écrit une musique inspirée par Grisey, Sciarrino ou Romitelli, par les musiciens de musique électronique Rashad Becker, Oval ou Mark Fell, et par les musiques traditionnelles, en particulier la musique Gnawa. En transcrivant dans le domaine instrumental ou vocal des sonorités naturelles (chants d'oiseaux, hurlements des loups, etc.) et artificielles (sons de synthèses, vocodeurs et autres effets issus de la musique électronique), il questionne notre rapport à l'environnement et à la technologie.

Il a collaboré notamment avec l'Ensemble intercontemporain, le Lucern Alumni Ensemble, le duo Xamp, le claveciniste Orlando Bass, le chef Simon Proust, l'ensemble InSolitus, l'ensemble vocal 20.21., l'ensemble berlinois Mozaik et l'Orchestre symphonique vosgien l'Orchestre +, Edo Frenkel et Julien Leroy.

Il suit la classe d'improvisation de Vincent Lê Quang et Alexandros Markéas au CNSMD de Paris à la guitare électrique. Il a étudié la guitare avec Jean Mathelin, puis Jean-Marc Zvellenreuther au conservatoire de Boulogne-Billancourt, la composition avec Jean-Luc Hervé et la musicologie à la Sorbonne. Depuis 2015, il étudie dans la classe d'analyse de Claude Ledoux du CNSMD de Paris, où il a obtenu un Premier Prix d'analyse en 2019 et le Master (ancien Premier Prix) de composition en 2020.

En 2015 il est lauréat de la fondation Meyer. En 2019, l'Académie des beaux-arts lui décerne un Prix d'encouragement et en 2020, il reçoit le Prix de composition de la Fondation Ernst Von Siemens.

JUAN ARROYO

Né en 1981

Compositeur en résidence au Centre Henri Pousseur (2014), à l'Ircam (2015), pensionnaire de l'Académie de France à Madrid-Casa de Velasquez (2016-2017) et à l'Académie de France à Rome-Villa Médicis (2017-2018), il est actuellement compositeur en résidence à l'Orchestre national du Pérou. Né à Lima, il a étudié aux Conservatoires de Lima puis de Bordeaux et au CNSMD de Paris. Il a été guidé par Allain Gaussin, Jean-Yves Bosseur, Brian Ferneyhough, Heinz Holliger, Henri Pousseur, Mauricio Kagel, Michaël Levinas, Luis Naón et Stefano Gervasoni.

Sa musique a été récompensée par la Fondation Salabert (2013) et a reçu le Prix de l'Académie des Beaux-Arts de France (2015). Il reçoit des commandes du ministère de la Culture, de Radio France, du Centre Henri Pousseur, de la Sacem, de Proxima Centauri et du Quatuor Tana. Ses œuvres sont interprétées par l'Ensemble intercontemporain, L'itinéraire, Linea, LAPS, L'Arsenale, Regards, Sonido Extremo, Vertixe Sonora, Claude Delangle, Jeanne Maisonhaute, Antonio Politano, Marie-Bernadette Charrier... dans les festivals Ars Musica, Cervantino, La Chaise-Dieu, Ensems et ¡Viva Villa!

Son travail s'articule autour du réalisme sonore magique à travers les différentes techniques d'hybridation sonore. En 2014, de nouveaux instruments capables de transmuter leur son, les TanaInstruments, lui permettent d'hybrider les indices perceptifs des sons afin de révéler la nature évocatrice et irrationnelle de leur substance, les rendant parfois énigmatiques.

Ces jeux de déplacement, de mouvement entre une écoute causale et une écoute réduite, passant par de nombreux états intermédiaires de perception, brouillent progressivement les sources du son et nous font voyager du concret à l'abstrait, de la matérialité à l'immatérialité.

RAPHAËLE BISTON

Née en 1975

Les œuvres de Raphaële Biston s'inscrivent principalement dans trois champs distincts : l'écriture instrumentale (*Sable* pour deux flûtes alto, *Lignes de fuite* pour cinq musiciens, *Ressac* pour treize instruments, etc.); les musiques mixtes (*Présence* pour contrebasse et dispositif électroacoustique, *Parages* pour cinq musiciens et dispositif, *Sillages* pour huit musiciens et dispositif, etc.); les projets scéniques (*Schläfer*, pour trompette, comédienne et dispositif, *Fricassée de maris*, avec comédienne et musiciens improvisateurs, etc.). Elle a étudié au CRR de Lyon, à la HEM de Genève et au CNSMD de Lyon. Elle pratique la flûte au sein de collectifs de musique improvisée. Ses musiques, pourtant diverses, gravitent autour de quelques préoccupations principales : élaborer le timbre, partir du concret, du geste instrumental, faire et refaire l'aller-retour entre structuration et intuition, utiliser toute une variété de sons (y compris les plus rudes et les plus fragiles), travailler sur les échelles de hauteurs pour construire des univers non tempérés d'apparence pourtant presque familière, jouer sur les limites entre territoire familier et territoire étrange, faire voisiner le naturel et la machine, le mécanique et le fluide, le sensible et l'insensible, proposer un discours tenu, rigoureux, mais laisser aussi à l'auditeur de la place pour vagabonder.

Elle reçoit ces dernières années des commandes du Grame-CNCM-Lyon, du Cirm-CNCM-Nice, du Gmem-CNCM-Marseille, où elle est invitée en résidence, de Radio France, du Théâtre de la Croix-Rousse, du fond Diaphonique, de la Fondation La Fenice, etc. Ses œuvres sont jouées dans les festivals les plus prestigieux par les meilleurs interprètes.

AUGUSTIN BRAUD

Né en 1994

Augustin Braud se forme à la batterie et à la percussion puis se lance dans la création musicale en autodidacte avant d'étudier la composition au Conservatoire de Poitiers et la musicologie à l'Université de la même ville. À l'Ircam, il assiste aux *masterclasses* d'Ivan Fedele, Michael Jarrell, Michaël Levinas et Yann Maresz, et reçoit les conseils de Martin Matalon et Yann Robin. Grâce à son expérience d'ingénieur du son, il a une maîtrise de la musique assistée par ordinateur, faisant de lui un musicien aussi à l'aise dans les musiques contemporaines qu'actuelles.

Augustin Braud considère chaque pièce comme un cycle, avec différents tableaux s'enchaînant successivement et mettant en exergue son intérêt pour les œuvres les plus imposantes des plasticiens Cy Twombly ou Anselm Kiefer. Sa musique révèle une densité de masse et d'énergie, un travail sur la texture, le timbre et les couleurs. Citons *Mas o menos, hommage à Frank Stella* pour trio à cordes et piano, création par le quatuor Kaliste (2016); *Étude n° 2 d'après Paul Klee : danses sous l'emprise de la peur* pour alto et ensemble, création par l'ensemble Ars Nova (2017); *Ibur Neshamot* pour orchestre, création par l'Orchestre de chambre de Nouvelle-Aquitaine sous la direction de Nicolas Chalvin (2017); *...repêcher les étincelles de sens négligées...* pour flûte alto, clarinette basse et violoncelle, création par l'Ensemble Zellig (2018); *Golem* pour contrebasse et ensemble, création de la version révisée par le Klangforum Wien lors du festival Eclat à Stuttgart en 2019.

Augustin Braud est également doctorant à l'Université de Poitiers, au sein du Criham, Centre de recherche interdisciplinaire en histoire, histoire de l'art et musicologie. Ses recherches interrogent les liens entre paramètres du timbre et mouvements corporels dans la musique du XXI^e siècle.

GIANI CASEROTTO

Née en 1981

Giani Caserotto travaille sur les rapports entre écriture et improvisation, musiques savantes et populaires. Titulaire de 5 premiers prix du CNSMD de Paris (guitare, improvisation générative, harmonie, contrepoint, écriture du XX^e siècle), il a également étudié la composition avec Jean-Yves Bosseur et a mené sous sa direction un travail de recherche sur les formes ouvertes. Il a obtenu une licence en musicologie à l'Université de Bordeaux III et enseigne la guitare au Conservatoire de Saint-Maur-des-Fossés.

Il se produit en France (Cité de la musique, Gaîté Lyrique, Cent Quatre, Lieu unique, Musica, festival Jazz-à-Luz, Bordeaux Jazz Festival...) et à l'étranger (New York, Londres, Berlin, Rome, Budapest, Prague, Göteborg...) en soliste et au sein de plusieurs formations : Le Balcon (musique contemporaine), London Jack (rock), Onceim, Spat'Sonore, duo avec Linda Olah (musiques improvisées), etc. Il est dédicataire de plusieurs pièces pour guitare et ensemble : *Concerto pour guitare* et orchestre « *Entrailles* » de Mathieu Bonilla, *Self-Fiction* et *Punto Muerto* de Juan-Pablo Carreño, *Concerto pour guitare « Hommage à Hendrix »* d'Étienne Rolin. Il compose fréquemment des musiques de film (*La Revanche des Geeks*, Arte) et des pièces chorégraphiques.

Ses recherches sur les rapports entre écriture et improvisation l'ont mené à travailler avec des improvisateurs et des plasticiens pour l'installation *Zeitlinie*. Giani Caserotto est l'un des membres fondateurs du groupe Cabaret contemporain qui tisse des liens entre musiques électroniques et acoustiques (collaborations avec Étienne Jaumet, Château Flight).

CHRISTOPHE DE COUDENHOVE

Né en 1963

Pendant ses études au CNSMD de Paris (électro-acoustique, analyse, écriture et orchestration), Christophe de Coudenhove compose *Werther* pour baryton et ensemble (création dans le cadre d'un Concert Lecture de Radio France). Sa *Pièce pour treize instruments* est créée au Studio 106 de Radio France. *Premier mouvement* pour orchestre, composé à la fin de son cursus d'études, a connu une seconde version, jouée Salle Pleyel par l'Orchestre Colonne.

De 1985 à 1994, il est chargé de cours de composition électroacoustique dans les CMFI des universités de Poitiers et de Tours. En 1991, il étudie l'informatique musicale à l'Ircam, où il crée *Un coup de dés* pour clarinette solo et ordinateur en temps réel, avant d'y être nommé assistant dans le département production. En 1994, il est nommé professeur de composition et d'informatique musicale au CRR de Montpellier. Plusieurs de ses œuvres mixtes sont créées à cette époque. Il écrit également des œuvres acousmatiques pour la danse contemporaine, qui font suite à sa collaboration avec le danseur et chorégraphe Jean-Pierre Alvarez. C'est également à Montpellier qu'est créé *Un hommage à Salvador Dali* en 2008.

Professeur de composition au CRD de Bourg-la-Reine/Sceaux à partir de 2005, Christophe de Coudenhove écrit plusieurs œuvres pour harpe électroacoustique ou encore un concerto pour deux harpes et ensemble de jazz, *En blanc et bleue*. Depuis 2013, il est associé à la Maison des arts sonores - Klang ! à Montpellier en tant que compositeur invité. À partir de 2015, sa collaboration avec l'organiste Béatrice Piertot l'amène à composer une série de pièces pour orgue. Il travaille actuellement avec le hautboïste Laurent Georgel sur l'utilisation expressive des micro-tons et de certains sons multiphoniques dans l'écriture pour hautbois.

BASTIEN DAVID

Né en 1990

Pensionnaire à la Villa Médicis en 2020, Bastien David est aujourd'hui lauréat de la Fondation Banque Populaire. Il est invité à devenir résident pour onze mois à la Villa Concordia en Bavière. En parallèle, il sera le compositeur résident de l'Ensemble 2e2m en 2022-2023. Il a étudié la composition dans les classes de Bernard Cavanna et José Manuel Lopez Lopez au Conservatoire de Gennevilliers puis dans la classe de Gérard Pesson au CNSMD.

Il a participé à l'opération « Opéra en création » à Aix-en-Provence et est aujourd'hui membre du « Europe an Network of Opera Academies » (ENOA). En 2018, l'Académie des beaux-arts de Paris lui décerne un prix d'encouragement.

Sa musique a été interprétée par l'Ensemble intercontemporain, l'EOC, l'Ensemble TM+, L'Instant Donné, 2e2m, Court-circuit, le Trio K/D/M, la Main harmonique, Zafraan-ensemble, Xamp, le Quatuor Selini, le Quatuor Tchalik, l'ensemble Aleph, et par les solistes Marie Ythier, Maroussia Gentet, Renaud Capuçon, Vincent Gailly, Dimitri Vassilakis, dans des lieux prestigieux en France, en Allemagne et au Japon.

Parmi ses projets : *L'Ombre d'un doute*, concerto pour deux violoncelles et orchestre à cordes commandé par le Printemps des arts de Monaco (il sera créé par Marie Ythier, Éric Maria Couturier et l'Orchestre d'Auvergne), *Les Métamorphoses*, première œuvre composée pour le métalophone (création le 8 mai 2022 à l'Auditorium de Radio France).

Bastien David est le directeur artistique de la compagnie « Les Insectes » vouée au métalophone. Les six percussionnistes réunis autour de ce nouvel instrument microtonal

sont Adélaïde Ferrière, Aurélien Gignoux, Yahui Liang, Morgan Laplace-Mermoud, Élixa Humanes, Maxime Echardour.

Urban Song de Bastien David a été créé lors du festival Présences 2020.

CLAUDE DEBUSSY

1862-1918

Né en 1862 à Saint-Germain-en-Laye, Debussy fait la connaissance de Nadejda von Meck, célèbre pour son amitié épistolaire avec Tchaïkovski, et remporte le Prix de Rome en 1884. Son *Prélude à L'Après-midi d'un faune* (1894), d'une transparence et d'une sensualité inouïes, annonce une nouvelle ère dans la musique symphonique. On retrouvera les mêmes vertus dans *La Mer*, les *Nocturnes* et les *Images* pour orchestre. Debussy apporte également un sang neuf à l'opéra avec *Pelléas et Mélisande*, sur un livret de Maeterlinck, créé en 1902 à l'Opéra-Comique sous la direction d'André Messager.

Debussy a laissé de nombreuses pages pour piano (*Préludes, Études, Estampes, Images...*), dont les harmonies troublantes et les sonorités inattendues renouvellent également le genre, mais aussi plusieurs recueils de mélodies (*Cinq Poèmes de Charles Baudelaire, Fêtes galantes* sur des poèmes de Verlaine, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé...*).

Il commence à la fin de sa vie un cycle de six sonates, mais la maladie l'empêche d'en composer plus de trois.

On citera enfin *Jeux*, ballet créé la même année que *Le Sacre du printemps* de Stravinsky. Debussy y systématise son esthétique de l'éparpillement des timbres et des motifs qu'il avait déjà expérimentée dans *La Mer*.

Debussy est mort à Paris en 1918.

LANQING DING

Née en 1990

Compositrice d'origine chinoise, Lanqing Ding obtient une licence de composition au

Conservatoire de Shanghai auprès de Ye Guohui et d'An Chengbi pour la musique électroacoustique. Elle vient étudier à Paris et participe au Coursus d'informatique musicale à l'Ircam avec Hector Parra. Depuis septembre 2020, elle poursuit un master de composition au CNSMD de Paris, dans la classe de Stefano Gervasoni. Elle suit également l'enseignement de Yan Maresz, Luis Noan, et Grégoire Lorieux pour la musique électroacoustique. Elle est lauréate boursière de la Fondation Meyer, Fondation de France-Legs Monique Gabus, et de la bourse de China Scholarship Council.

Sa formation artistique commence à l'âge de cinq ans (piano, danse classique et chant choral). La musique de Lanqing Ding s'inspire de la nature, mais aussi d'autres formes artistiques, comme le théâtre, le cinéma, les arts plastiques, la philosophie... Ses œuvres sont interprétées dans des festivals internationaux et par des ensembles tels que l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre philharmonique de Shanghai, l'Ensemble Meitar, le Neue vocalsolisten Stuttgart, etc.

Grâce au soutien de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence et de la Fondation Calouste Gulbenkian, elle prépare une nouvelle pièce pour voix et orchestre qui sera créée en juillet 2022 à Lisbonne.

HUGUES DUFOURT

Né en 1943

Hugues Dufourt privilégie les continuités et les lentes transformations d'un discours musical qui n'est que rarement interrompu. Il conçoit des formes par évolution de masses et travaille sur les notions de seuils, d'oscillations, d'interférences et de processus orientés. Pionnier du mouvement spectral, il lui accorde toutefois une définition plus large, cherchant à mettre en valeur l'instabilité que le timbre introduit dans l'orchestration. Sa musique repose sur une richesse de constellations sonores et harmoniques et s'appuie sur une dialectique du timbre et du temps. Il puise une partie de son

inspiration dans l'art pictural, dont il retient essentiellement le rôle de la couleur, des matières et de la lumière (*Dawn Flight*, quatuor à cordes créé en 2008 à Musica ; *Le Cyprès blanc* et *L'Origine du monde*, créés à Musica 2004).

Hugues Dufourt participe aux activités de L'itinéraire (1975-1981) et fonde en 1977 le Collectif de recherche instrumentale et de synthèse sonore (Criss) avec Alain Bancquart et Tristan Murail. Agrégé de philosophie en 1967, il publie de nombreux écrits. Il est chargé de recherche (1973-1985) puis directeur de recherche au CNRS (1985-2009) et crée en 1982 l'Unité mixte de recherche « Recherche musicale » qu'il dirige jusqu'en 1995. Hugues Dufourt a reçu de nombreux prix, notamment en 2000 le Prix du Président de la République pour l'ensemble de son œuvre, décerné par l'Académie Charles Cros.

En 2014, l'Ensemble Berlin PianoPercussion crée *L'Éclair* d'après Rimbaud pour deux pianos et deux percussions au festival MaerzMuzik de Berlin, Bernard Haas crée *These Livid Flames* au Festival international d'orgue de Haarlem (Pays-Bas) et les Percussions de Strasbourg donnent la première audition mondiale de *Burning Bright* dans le cadre du festival Musica à Strasbourg. En 2015, Hugues Dufourt a fait entendre son *Concertino pour violon et orchestre* dans le cadre du Concours international de violon Tibor Varga. *L'Éclair* a été donné lors du festival Présences 2019.

JOSHUA FINEBERG

Né en 1969

Né à Boston, Joshua Fineberg étudie la musique dès l'âge de cinq ans (violon, guitare, piano, clavecin, direction d'orchestre, composition). Après avoir étudié auprès de Morris Cotel, il est diplômé du Peabody Conservatory de Baltimore et remporte le Premier Prix du Concours de composition Virginia Carty de Lillo.

Il a travaillé avec Jacob Druckman, Fred Lerdahl, Robert Hall Lewis, Philippe Manoury et André Boucourechliev. En 1991, il s'installe à Paris et

étudie avec Tristan Murail. L'année suivante, il est sélectionné par le comité de lecture de l'Ircam/EIC pour le cours de composition et de technologie musicale. En 1999, il achève à la Columbia University son doctorat en composition musicale. Après avoir enseigné dans cette université pendant un an, il est nommé à la Harvard University où il a été jusqu'en 2007 professeur assistant au département musique.

En 1992, son œuvre *Origins* a été créée par le Nederlands Radio Symfonie Orkest de la NOS pendant le festival « Gaudeamus Music Week ».

Joshua Fineberg collabore avec l'Ircam comme conférencier et comme compositeur coordinateur pendant les quatre semaines des cours d'été 1996. Il a parallèlement travaillé avec des scientifiques et des psychologues pour développer des outils informatiques dans les domaines de la composition assistée par ordinateur et de la recherche sur la perception musicale. Enfin, il a été directeur artistique à l'occasion d'enregistrements de plusieurs ensembles et solistes européens et, pendant la saison 1999-2000, comme directeur de *Speculum Musicae* et du Columbia Sinfonietta.

Joshua Fineberg a été rédacteur en chef de deux numéros de *The Contemporary Music Review* sur la musique spectrale (Vol. 19, II et III). Un CD monographique de sa musique, enregistré par l'Ensemble Court-Circuit, est paru en 2002 chez Accord/Una Corda et MFA.

ALAIN GAUSSAIN

Né en 1943

Lauréat de plusieurs premiers prix au Conservatoire de Paris, Alain Gaussain a obtenu le Prix de composition dans la classe d'Olivier Messiaen et a étudié ensuite l'informatique musicale à l'Ircam. Il a été sélectionné pour des résidences : à l'Académie de France à Rome (1977-1979) puis au DAAD à Berlin (1984-1985) et à la Villa Kujoyama à Kyoto (1994-1995). Dans le même temps, sa musique acquiert une renommée internationale avec concerts,

conférences et séminaires de composition, notamment à Darmstadt (1986 et 1988).

Ses œuvres ont été jouées par l'Ensemble intercontemporain, l'Orchestre de Paris, le Nouvel Ensemble Moderne de Montréal, le Klangforum de Vienne, l'Ensemble Modern de Frankfurt, le KNM de Berlin, le BCMG de Birmingham, le Tokyo Sinfonietta, l'Ensemble Argento de New York, le Meitar Ensemble de Tel Aviv, l'Ensemble Studio for New Music de Moscou, le Quatuor Arditti, le Jack Quartet... Actuellement, il enseigne la composition à l'Académie américaine de Fontainebleau. En 2012, il a été honoré de la distinction de Professeur invité au Collège de musique d'Osaka, et en 2013 de celle de Président d'honneur de l'Association franco-japonaise de la musique contemporaine.

Parmi ses œuvres enregistrées : *Irisation-Rituel*, *Arcane* et *Camaïeux* ; *Mosaïque céleste* ; *L'Harmonie des Sphères*, *Satori*, *Ogive*, *Jardin Zen*, *Tokyo-city*, *Chakra*.

SÉBASTIEN GAXIE

Né en 1977

Pianiste et choriste, Sébastien Gaxie étudie le piano jazz et dirige le Zhig Band, ensemble jouant sa propre musique. Il entre ensuite au CNSMD de Paris, où il suit notamment les cours de composition d'Emmanuel Nunes et de Frédéric Durieux. Il complète sa formation par le cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam.

Sébastien Gaxie travaille sur le rythme, la pulsation et les jeux de superpositions. Il se consacre à différents champs d'expression : musique écrite, jazz, musique électronique, théâtre musical et art vidéo. Il écrit pour tous les effectifs : *Watashi to kotori to suzu to* pour six voix de femmes (création par les Madrigirls à Tokyo, 2008) ; *Communication à une académie*, ballet pour trombone et ensemble (commande du Printemps des arts de Monaco, 2010) ; *Cinq maillages* pour orchestre (création par l'Orchestre Philharmonique de Radio France, pour l'émission

Alla breve, 2012) ; *Continuous snapshots* pour piano et électronique (commande de l'Ircam, création par David Lively au festival ManiFeste 2013) ; *Céleste ma planète*, opéra pour enfants (créé à la salle Pleyel par la soprano Mélanie Boisvert, le baryton Lionel Peintre et l'Orchestre national d'Île-de-France, 2014) ; *Je suis un homme ridicule*, opéra (création au théâtre de l'Athénée par le comédien Lionel Gonzalez, Lionel Peintre et les ensembles Musicatreize et 2e2m sous la direction de Pierre Roullier, 2017) ; *Le Voyage d'hiver*, théâtre musical (créé par la comédienne Clara Chabalière, la mezzo-soprano et contrebassiste Elise Dabrowski ainsi que le compositeur au piano, 2018).

GÉRARD GRISEY

1946-1998

Né à Belfort, Gérard Grisey étudie au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris auprès de Messiaen et à l'École normale de musique auprès de Dutilleul. En 1972, il assiste aux séminaires de Stockhausen, Ligeti et Xenakis à Darmstadt, et séjourne à la Villa Médicis. L'année suivante, il participe à la création de l'ensemble L'itinéraire : *Partiels* inaugurerait le courant de la musique spectrale. 1974 est l'année de la création, par l'Orchestre National de France, de *Dérives*. Grisey suit les alors d'acoustique d'Émile Leipp à l'Université de Paris-Jussieu. Stagiaire à l'Ircam, invité à Berlin par le DAAD (Office allemand d'échanges universitaires), il enseigne à l'Université de Berkeley, en Californie. En 1986, il est nommé professeur au CNSMD de Paris. 1989 est l'année de *Le Temps et l'écume*, commande de Radio France, créé par l'Orchestre Philharmonique. En 1996, *Vortex temporum I, II, III* est créé par l'Ensemble Recherche au Festival de Witten, en Allemagne, et au festival Musica, à Strasbourg. 1998 voit la création de *Quatre chants pour franchir le seuil*, par Valdine Anderson et le London Sinfonietta. La même année, Gérard Grisey meurt à Paris.

JONATHAN HARVEY

1939- 2012

Né en Angleterre en 1939, Jonathan Harvey est choriste au St. Michael's College de Tenbury puis étudie la musique au St. John's College de Cambridge. Docteur des universités de Glasgow et de Cambridge, il étudie, sur le conseil de Britten, la composition auprès d'Erwin Stein et d'Hans Keller, tous deux élèves de Schönberg. En 1969 et 1970, il est Harkness Fellow à l'université de Princeton où il rencontre Milton Babbitt. Les nouvelles technologies l'ouvrent à l'exploration du son. Sa rencontre avec Stockhausen le guide dans son apprentissage des techniques de studio. Tous deux sont en recherche d'un rapprochement entre rationnel et mystique, scientifique et intuitif. En 1975, Jonathan Harvey publie un ouvrage sur l'œuvre de Stockhausen. Au début des années 1980, il se familiarise avec le courant spectral cependant que Boulez l'invite à travailler à l'Ircam. C'est l'époque de *Mortuos Plango, Vivis Voco, Bhakti, Advaya* et du *Quatuor à cordes n° 4*.

L'œuvre de Jonathan Harvey couvre tous les genres : musique pour chœur a capella, grand orchestre (*Tranquil Abiding, White as Jasmine*), orchestre de chambre (*Death of Light, Light of Death*), ensemble, instrument soliste, opéra (*Passion and Resurrection, Inquest of Love, Wagner Dream*). On citera encore *Speakings*, commande du BBC Scottish Symphony Orchestra, de l'Ircam et de Radio France).

De 1977 à 1993, Jonathan Harvey enseigne à l'université du Sussex où il est ensuite professeur honoraire. De 1995 à 2000, il enseigne à l'université de Stanford, est professeur invité à l'Imperial College de Londres et membre honoraire du St. John's College de Cambridge.

Il a publié deux livres en 1999 sur l'inspiration et sur la spiritualité. L'étude de son œuvre par Arnold Whittall est parue chez Faber & Faber (et, en français, aux éditions Ircam) la même année.

JEAN-LUC HERVÉ

Né en 1960

Jean-Luc Hervé effectue ses études au Conservatoire de Paris avec Gérard Grisey. Il y obtient un Premier Prix de composition. Sa thèse de doctorat d'esthétique ainsi qu'une recherche menée à l'Ircam sont l'occasion d'une réflexion théorique sur son travail de compositeur, sa résidence à la Villa Kujoyama de Kyoto est un tournant décisif dans son œuvre. Sa pièce pour orchestre *Ciels* a obtenu le prix Goffredo Petrassi en 1997. En 2003, il est invité en résidence à Berlin par le DAAD. Ses deux disques monographiques ont reçu le coup de cœur de l'Académie Charles Cros. Il fonde en 2004 avec Thierry Blondeau et Oliver Schneller l'initiative Biotop(e). Ses œuvres sont jouées par des ensembles tels que l'Ensemble intercontemporain, Court-Circuit, Contrechamps, Musik Fabrik, KNM Berlin, Divertimento, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestra della Toscana, le Berliner Sinfonie-Orchester, etc. Une partie de son travail actuel consiste en des œuvres de concert-installation conçues pour des sites singuliers. Il est professeur de composition au Conservatoire à rayonnement régional de Boulogne-Billancourt. Ses œuvres sont éditées par Suvini-Zerboni Milan.

ROZALIE HIRS

Née en 1965

Compositeur et poète, Rozalie Hirs s'intéresse à l'aventure de l'écoute. Ses œuvres s'inscrivent dans le champ de la musique spectrale, avec des recherches sur les propriétés psychoacoustiques du timbre mais aussi des structures claires, dans la lignée de l'École de La Haye. Elle combine souvent les instruments traditionnels avec les sons électroniques. Sa production poétique comprend des œuvres créées en collaboration avec des artistes visuels et des graphistes.

Parmi les interprètes et commanditaires de ses œuvres : l'Amsterdam Sinfonietta, les ensembles

Asko|Schönberg, Klangforum Wien et Slagwerk Den Haag, le Bozzini Quartet ou encore l'Orchestre philharmonique de la radio des Pays-Bas. Elle interprète elle-même ses pièces pour voix et électronique dans des festivals internationaux.

Docteur de la Columbia University, où elle a étudié auprès de Tristan Murail de 1999 à 2002, puis été professeur assistant d'harmonie et de contrepoint, elle est également diplômée du Conservatoire royal de La Haye, où elle a suivi les cours des compositeurs Diderik Wagenaar et Louis Andriessen.

À l'invitation du Nieuw Ensemble, elle a mis en place un cursus intitulé « Techniques de composition contemporaine et musique ouverte », dont elle a assuré les cours au Conservatoire d'Amsterdam pendant l'année 2005-2006, en compagnie de professeurs invités : Tristan Murail, Mikhail Malt et Benjamin Thigpen. En 2009, un recueil d'essais coédité avec Bob Gilmore a été publié à Paris dans le cadre de la Collection Musique/Sciences de l'Ircam/Éditions Delatour. Durant l'année universitaire 2010-2011, Rozalie Hirs a enseigné au département de composition de la Guildhall School of Music and Drama de Londres.

SHUHAN HU

Né en 1982

Compositrice et chercheuse en théorie musicale, Shuhan Hu a commencé à apprendre la musique dès l'âge de quatre ans avec son père, qui est également compositeur et éducateur. Elle étudie ensuite au Conservatoire de musique de Xinghai, puis au Conservatoire de musique de Shanghai, enfin au Collège de musique de l'Université des arts de Nankin en tant qu'enseignante de composition et d'orchestration. À partir de 2015, elle suit les *masterclasses* de Tristan Murail. Elle a également assisté aux *masterclasses* données par Liza Lim, Johannes Schöllhorn, Shih-hui Chen, Kurt Stallmann, Wang Ying, etc.

Elle est l'auteure d'une thèse intitulée *Morphologie des gestes et des textures dans la*

musique contemporaine centrée sur le timbre et le son et leurs fonctions structurelles. Elle a par la suite participé à l'Académie internationale d'été 2019 de l'Université de musique et des arts du spectacle à Vienne, et a assisté aux conférences de Yann Robin, Francesco Filidei et Johannes Maria Staud. Elle a également écrit une pièce intitulée *Happy, Lively, Vengeful, Teeth*.

Au cours de l'été 2020, elle a participé à l'Académie virtuelle de cuivres organisée par l'Ensemble Musikfabrik et a écrit une pièce pour quatre cuivres à double pavillon, *While the Fishes Playing the Sonata, the Deeper the Water Is, the Longer the Song Is*, qui a été créée au Festival de musique contemporaine de la Biennale de Koperen 2020.

Dans sa musique, Shuhan Hu s'est récemment intéressée à la conscience féminine et à la poésie.

PHILIPPE HUREL

Née en 1955

Philippe Hurel étudie au Conservatoire et à l'Université de Toulouse (violon, analyse, écriture, musicologie) puis au Conservatoire de Paris (composition et analyse dans les classes d'Ivo Malec et Betsy Jolas). Il poursuit sa formation à l'Ircam en 1985-1986 (il y enseignera de 1997 à 2001), et est pensionnaire de 1986 à 1988 à la Villa Médicis. Depuis 1991, il est directeur artistique de l'Ensemble Court-circuit et, depuis 2013, professeur de composition au CNSMD de Lyon.

En 2014 a lieu la première de son opéra *Les Pigeons d'argile* (sur un livret de Tanguy Viel) au Capitole de Toulouse. L'année suivante voit la création de son cycle orchestral *Tour à tour* à la Maison de la radio et de la musique par l'Orchestre Philharmonique de Radio France et l'Ircam sous la direction de Jean Deroyer, ainsi que celle de *Pas à pas* par l'ensemble Recherche à la Biennale de Venise. Suivent en 2016 *Global Corrosion* par l'ensemble Nickel de Tel Aviv et, en 2017, *So nah, so fern* pour l'ensemble Spectra.

L'Ensemble Cairn a joué *Localized Corrosion* de Philippe Hurel lors du festival Présences 2017, et

le Duo Xamp *Plein Jeu* lors de Présences 2018. La même année, Les Percussions de Strasbourg ont donné la Première des *Trois miniatures* dont ils sont les commanditaires.

STEVE LEHMAN

Né en 1978

Compositeur, interprète et enseignant, récipiendaire d'une bourse Guggenheim en 2015 et du « Doris Duke Artist Award » en 2014, Steve Lehman est un saxophoniste alto qui s'est produit à travers le monde avec ses propres ensembles, ainsi qu'avec Anthony Braxton, Vijay Iyer, Bennie Maupin, Jason Moran, Georgia-Anne Muldrow, George Lewis, Meshell Ndegeocello, et HPrizm of Antipop Consortium, entre autres. Ses œuvres électro-acoustiques récentes sont liées au développement de nouveaux modèles d'ordinateurs conçus pour l'improvisation, basés sur l'environnement Max/MSP.

Ses œuvres sont au croisement de plusieurs langages expérimentaux. Ses œuvres ont été créées par les formations suivantes : International Contemporary Ensemble (ICE), So Percussion, American Composers Orchestra, Jacq Quartet, Prism Saxophone Quartet, Talea Ensemble. Son enregistrement le plus récent, « The People I Love » a suivi « Sélébéyone », « Mise en abîme » et « Travail, Transformation & Flow ».

Dans le cadre de la bourse Fullbright qu'il avait reçue, Steve Lehman a publié en 2002-2003 un écrit intitulé *I Love You with Asterisk: African-American Experimental Composers and the French Jazz Press, 1970-1980*. Plus récemment, il a donné des conférences et publié des écrits sur la vision européenne de l'expérimentalisme américain, entre autres. Son travail actuel comprend un projet de publication pour l'Oxford Handbook of Spectral Music (une histoire de la musique spectrale et de ses rapports avec l'improvisation). Il enseigne au California Institute of the Arts.

PHILIPPE LEROUX

Né en 1959

En 1978, Philippe Leroux entre au CNSMD de Paris dans les classes d'Ivo Malec, Claude Ballif, Pierre Schaeffer et Guy Reibel. Il étudie également avec Olivier Messiaen, Franco Donatoni, Betsy Jolas, Jean-Claude Eloy et Iannis Xenakis. De 1993 à 1995, il est pensionnaire à la Villa Médicis.

Il est l'auteur de plus de quatre-vingts œuvres symphoniques, vocales, avec dispositifs électroniques, musique de chambre et acousmatiques. Elles ont été commandées et créées par les plus prestigieuses institutions et sont jouées dans de nombreux pays.

Il a publié plusieurs articles sur la musique contemporaine et donné des conférences et des cours de composition dans des lieux tels que l'Université de Berkeley, Harvard, le Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, la Grieg Academie de Bergen, l'Université Columbia de New York, le Conservatoire royal de Copenhague, l'Université catholique de Santiago du Chili, la Fondation Royaumont, l'Ircam, le Conservatoire américain de Fontainebleau, les CNSMD de Paris et de Lyon, le Domaine Forget au Québec, le Georgia Institute of Technology à Atlanta...

De 2001 à 2006 il a enseigné la composition à l'Ircam dans le cadre du cursus d'informatique musicale, et en 2005-2006 à l'Université McGill de Montréal dans le cadre de la Fondation Langlois. De 2007 à 2009, il a été en résidence à l'Arsenal de Metz et à l'Orchestre national de Lorraine, puis de 2009 à 2011 professeur invité à l'Université de Montréal. Depuis 2011 il est professeur agrégé de composition à la Schulich School of Music de l'Université McGill, où il dirige également le Digital Composition Studio. Il est actuellement en résidence à l'ensemble Meitar à Tel-Aviv.

Sa discographie comporte une trentaine d'enregistrements dont cinq monographies.

MICHAËL LEVINAS

Né en 1949

Michaël Levinas suit le cursus du Conservatoire de Paris, où il a comme maître Vlado Perlemuter, Yvonne Lefébure et Yvonne Loriod, ainsi qu'Olivier Messiaen pour la composition. En 1974, il est co-fondateur du groupe L'itinéraire, avant d'être pensionnaire à la Villa Médicis. Sa formation de compositeur lui a permis de développer son jeu pianistique. Symétriquement, c'est sans doute l'écoute du pianiste qui a inspiré le compositeur, explorateur acoustique.

L'œuvre de Michaël Levinas n'a jamais cessé d'ausculter le domaine du timbre et de l'acoustique, notamment dans des pièces comme *Appels*, *Ouverture pour une fête étrange*, *La Conférence des oiseaux*. Il explore la question fondamentale de la relation texte-musique dans *Les Aragon* (1998), les opéras *Go-gol* (festival Musica, 1996) créé dans une mise en scène de Daniel Mesguich, *Les Nègres* (2004) d'après Jean Genet, *La Métamorphose* d'après Kafka (Opéra de Lille, 2011), *Le Petit Prince* (Lausanne, 2015).

Au sein de la discographie de Michaël Levinas pianiste, qui s'étend de Bach à Boulez, citons son tout premier disque consacré à Schumann, une intégrale des *Sonates* de Beethoven, *Le Clavier bien tempéré* de J. S. Bach, l'intégrale des *Études* de Scriabine et le CD « Double face » Levinas/Ligeti.

Michaël Levinas a donné une intégrale des *Sonates* de Beethoven à Paris, salle Gaveau. En 2004, il a effectué une tournée consacrée à l'intégrale du *Clavier bien tempéré* reliée à la création des *Nègres*.

Invité à enseigner la composition (cours d'été de Darmstadt, séminaire de Royaumont, École supérieure de musique de Barcelone), Michaël Levinas est professeur au CNSMD de Paris. Il a été élu en 2009 à l'Académie des Beaux-Arts.

LIZA LIM

Née en 1966

Compositrice, enseignante et chercheuse, Liza Lim se concentre sur les pratiques musicales transculturelles et collaboratives, et l'écologie. Ses quatre opéras : *The Oresteia* (1993), *Moon Spirit Feasting* (2000), *The Navigator* (2007) et *Tree of Codes* (2016), ainsi que l'œuvre pour grand ensemble *Extinction Events and Dawn Chorus* (2018) explorent les thèmes du désir, de la mémoire, de la transformation rituelle et de l'étrange. *Atlas of the Sky* (2018) rassemble un groupe de participants explorant la puissance et l'énergie des foules.

Ses œuvres ont été commandées et/ou créées par des orchestres de premier plan (Los Angeles Philharmonic, Orchestre de la Radio bavaroise, BBC, WDR, SWR). Compositeur en résidence auprès du Sydney Symphony Orchestra en 2005 et 2006, elle voit ses œuvres créées dans les cadres suivants : Spoleto Festival (États-Unis), Miller Theatre New York, Festival d'Automne à Paris, Festivals de Salzbourg et de Lucerne, Biennale de Venise et tous les grands festivals australiens. Elle collabore régulièrement avec les ensembles suivants : Elision, Musikfabrik, Intercontemporain, Modern, Klangforum Wien, International Contemporary Ensemble, Cikada Ensemble, Quatuor Arditti, etc.

Ses recherches ont été soutenues et publiées par la British Academy, l'Australia Council Interdisciplinary Fellowship et la « Ian Potter Foundation Senior Fellowship », entre autres. Parmi les distinctions qu'elle a reçues : Don Banks Award for Music (2018), Peggy Glanville Hicks Residency (1995), Paul Lowin Prize for Orchestral Composition (2004), etc. Elle est professeur de composition au Conservatoire de Sydney. De 2008 à 2017, elle était directrice du Centre for Research in New Music à l'Université de Huddersfield (Royaume-Uni).

JIALIN LIU

Né en 1995

Jialin Liu a commencé son parcours musical au Conservatoire de musique de Shanghai à l'âge de douze ans et y a étudié la composition, le piano et la théorie musicale avec Guo Liang et Liu Dongmei. À partir de 2014, il étudie la composition à l'Université de musique et des arts de Stuttgart avec Marco Stroppa et Michael Reudenbach.

Ses œuvres sont inspirées par les collisions entre les différentes facettes de ses expériences personnelles : autant par son activité de calligraphe traditionnel pour laquelle il a obtenu plusieurs prix, par sa passion de l'histoire chinoise, de la philosophie antique et de la littérature, que par celle de compositeur-développeur de musique à travers de nouveaux chemins tels que le big data.

FRÉDÉRIC MAURIN

Né en 1976

Guitariste élevé au son de Jimi Hendrix, King Crimson et Frank Zappa, Frédéric Maurin abandonne très vite son métier d'ingénieur pour se consacrer entièrement à la musique et suit en parallèle une formation jazz et une formation d'écriture classique.

Durant quatorze ans, il dirige et compose le répertoire de Ping Machine, ensemble de 15 musiciens. Ses influences vont de Ligeti à Steve Coleman en passant par Meshuggah, Charles Mingus ou Gérard Grisey. Il s'attache à proposer, à travers une écriture musicale très précise mais aussi les formes employées habituellement dans le jazz et les musiques improvisées, une musique qui garde en son cœur une énergie et une générosité permettant une plongée collective dans un monde parallèle. Ping Machine est un ensemble conventionné Cerni (Compagnie ou Ensemble à rayonnement national et international) par la Drac/Île-de-France/ministère de la Culture, soutenu par la Sacem, la Spedidam, l'Adami et la région Île-de-France).

Frédéric Maurin est par ailleurs guitariste dans de multiples projets en tant que *sideman*. Depuis de nombreuses années, il choisit de s'impliquer afin d'améliorer les conditions de diffusion des musiques qu'il défend : de 2011 à 2017, il a été président de Grands Formats, fédération d'artistes pour la musique en grands formats qui regroupe aujourd'hui cinquante-sept grands orchestres professionnels et plus de mille musiciens sur l'ensemble du territoire français. Frédéric Maurin a été nommé en juillet 2018 à la direction artistique de l'Orchestre national de jazz et a inauguré son projet en janvier 2019.

TRISTAN MURAIL

Né en 1947

Né au Havre, Tristan Murail obtient des diplômes d'arabe classique et d'arabe maghrébin à l'École nationale des langues orientales vivantes, ainsi qu'une licence ès sciences économiques, tout en poursuivant des études musicales. Il entre au CNSMD de Paris dans la classe d'Olivier Messiaen, ainsi qu'à l'Institut d'études politiques de Paris. En 1971, il obtient un Premier Prix de composition au CNSMD puis passe deux ans à la Villa Médicis. Il co-fonde en 1973 l'ensemble L'itinéraire avec un groupe de jeunes compositeurs et instrumentistes, et, au cours des années 1980, utilise l'informatique pour approfondir ses recherches en matière d'analyse et de synthèse des phénomènes acoustiques.

Il enseigne de 1991 à 1997 la composition à l'Ircam et participe à la conception du programme de composition assistée par ordinateur « Patchwork ». De 1997 à 2010, il est professeur de composition à la Columbia University de New York. Il continue de donner *masterclasses* et séminaires partout dans le monde, a été professeur invité pendant trois ans au Mozarteum de Salzbourg et est professeur invité au Conservatoire de Shanghai. Sa *Vallée close* a été créée lors du festival Présences 2017.

YUKI NAKAHASHI

Né en 1998

Né au Japon, Yuki Nakahashi a étudié la composition avec Ichiro Nodaira à l'Université des Arts de Tokyo (Geidai) où il a obtenu un master de composition. Il poursuit actuellement ses études au Conservatoire de Paris avec Stefano Gervasoni, Luis Naón, Yan Maresz et Grégoire Lorieux. Étant passionné des potentialités de la voix, il a travaillé avec plusieurs chanteuses dans le cadre du Concours de musique du Japon et le JFC Composers Award qu'il a tous deux remportés. Il bénéficie d'une bourse du Rohm Music Foundation.

CLARA OLIVARES

Née en 1993

Après des études de piano au conservatoire de Strasbourg, Clara Olivares entre en cursus de composition avec Mark André en 2011, puis poursuit sa formation avec Philippe Manoury, Daniel D'Adamo, Thierry Blondeau et Annette Schlüntz. Elle reçoit aussi les conseils de Chaya Czernowin, Philippe Schoeller et Alberto Posadas.

Titulaire d'un master de composition à l'Académie supérieure de musique de Strasbourg

et d'une licence de musicologie à la Sorbonne, ainsi que du Diplôme d'études musicales de piano et de musique de chambre, elle achève en 2021 son Ph.D (doctorat) de composition à l'Université de Berkeley où elle a suivi l'enseignement de Franck Bedrossian, Ed Campion, Carmine Cella et Ken Ueno.

Elle est jouée entre autres au festival Musica en 2015, 2016 et 2017, ainsi qu'au festival Impuls (Allemagne) et au festival Musique-Action. Elle est sélectionnée à deux reprises pour l'Académie ManiFeste de l'Ircam : en 2015 pour l'atelier d'informatique musicale et en 2018 pour l'atelier de composition pour grand orchestre. Elle est admise au Cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam 2020-2021.

Son premier opéra, *Mary*, pour lequel elle obtient une aide à la création du ministère de la Culture, est créé en 2017 par l'Ensemble XXI.n.

Elle participe en 2019 à l'Académie Opéra en création du Festival d'Aix-en-Provence dirigé par Pascal Dusapin, et obtient le Prix de composition Nicola DeLorenzo la même année.

Elle a été jouée par les meilleurs ensembles dirigés par David Milnes, Peter Rundel, Aki Schmitt, Hanz Kretz, Pierre Hoppé et Catherine Bolzinger.

Elle a été compositrice-associée de l'Orchestre de chambre de Paris pour la saison 2020-2021

ROQUE RIVAS

Né en 1975

Roque Rivas étudie la guitare jazz, le piano et la théorie de la musique à Santiago du Chili. Il se forme à la composition électronique et à l'informatique musicale au CNSMD de Lyon, suit les cours du centre Acanthes sous la direction de Jonathan Harvey et se perfectionne en composition auprès d'Emmanuel Nunes au CNSMD de Paris. Il achève son parcours par le cursus de composition et informatique musicale de l'Ircam.

Compositeur en résidence à la Casa de Velázquez (2015-2016), il séjourne ensuite à la Villa Médicis (2017-2018).

Inspiré par les arts plastiques, notamment par le sculpteur Joseph Cornell et les architectes Gordon Matta-Clark et Renzo Piano, Roque Rivas mène une réflexion sur la transposition en musique des principes de perspective, d'« anarchitecture », de déconstruction et d'espace. Auteur essentiellement d'œuvres mixtes, il a notamment écrit *Mutations of matter* pour cinq voix, électronique et vidéo (création par Les Jeunes Solistes sous la direction de Rachid Safir dans le cadre du festival Agora de l'Ircam, 2008); *Peinture 324 x 362 cm, 1985*, pièce pour l'exposition « Soulages - Noir lumière » au Centre Pompidou (2009); *About Cages* pour ensemble, création par le Remix Ensemble sous la direction de Peter Rundel

(2009) ; *Assemblage* pour ensemble, dispositif en temps réel et sons fixés sur support, commande d'État, créé par l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Marco Angius lors du festival ManiFeste de l'Ircam (2012) ; *Campo abierto* pour trois groupes de musiciens et dispositif électronique, création à la Cité de la musique de Paris, dans le cadre du festival ManiFeste (2019).

FAUSTO ROMITELLI

1963 - 2004

Fausto Romitelli obtient son diplôme de composition au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan et suit ensuite les cours de perfectionnement de l'Académie Chigiana de Sienne et de l'École municipale de Milan. En 1991, il s'installe à Paris et se passionne pour les nouvelles technologies conçues à l'Ircam. Après avoir remporté de nombreux prix, il voit son œuvre jouée à travers le monde entier. Plusieurs de ses partitions répondent à des commandes d'institutions ou d'interprètes : *Acid Dream & Spanish Queens* (14 instruments) ainsi que *Professor Bad Trip : lesson II* (10 instruments) ont été écrits à la demande du ministère de la Culture français ; *Mediterraneo* (voix et 14 instruments) pour la Musique et les Arts ; *Cupio Dissolvi* (14 instruments) pour Radio France ; *EnTrance* (voix, 16 instruments et sons de synthèse) pour l'Ircam ; *The Nameless City* (orchestre à cordes) pour la Fondation Gulbenkian ; *Lost* (voix et 15 instruments) pour la Fondation Royaumont ; *Professor Bad Trip : lesson I* (8 instruments et électronique) pour Musiques nouvelles.

Frappé par une grave maladie, Fausto Romitelli est décédé en juin 2004 à Milan à l'âge de quarante et un ans.

DIDIER ROTELLA

Né en 1982

Compositeur et pianiste, Didier Rotella se forme à l'Ircam, aux CNSMD de Paris et de Lyon, à l'École normale de Paris, auprès d'André Gorog,

Françoise Thinat, Anne Queffélec, Georges Pludermacher, Géry Moutier pour le piano, et d'Edith Canat de Chizy, Alain Louvier, Yan Maresz, Luis Naon, Frédéric Durieux ou Hèctor Parra pour la composition.

Dans ses œuvres récentes, il donne la priorité à la notion d'énergie (dépensée par l'interprète, reçue par l'auditeur). Son langage transpose les tensions-détentes traditionnelles dans le domaine du timbre, allant des modes de jeu les plus bruités aux fréquences les plus lisses, dans un discours souvent dé-tempéré. Dans ses œuvres avec électronique, ce travail a pu prendre la forme de « dégradation » du jeu instrumental allant jusqu'à la déformation « concrète » des instruments physiques devenus hybrides. Il a également écrit de nombreuses œuvres vocales dont deux opéras et de nombreuses pièces pour voix et ensemble.

Il a composé notamment pour l'Ensemble intercontemporain, Musikfabrik, Links, Multilatérale, Divertimento, NeueVocal Solisten, l'Orchestre des lauréats du CNSM, l'Ensemble orchestral contemporain, l'Ensemble Modern de Moscou, les Quatuors Diotima, Tana, les ensembles Proxima Centauri, Regards, Hanatsu Miroir, Paramirabo, etc. Il a été pensionnaire de la Villa Médicis et membre artiste à la Casa de Velázquez. Ses œuvres sont éditées principalement chez Impronta Verlag U.G. et sur la plateforme BabelScores.

En tant que pianiste, il a notamment joué le *Troisième Concerto* de Prokofiev et le *Troisième* de Rachmaninov. Il a reçu une Aide à la création du ministère de la Culture (anciennement Commande d'État) pour *Ravages*, concerto pour piano, ensemble et électronique qui sera donné en France et au Canada durant la saison 21-22.

ELENA RYKOYA

Née en 1991

Artiste pluridisciplinaire, Elena Rykova explore un large faisceau de genres musicaux et visuels, allant de la performance à la musique de chambre en passant par l'électro-acoustique. Elle

réunit instruments et objets trouvés pour créer des situations musicales originales, souvent dotées d'une forte composante visuelle. Ses partitions se caractérisent par une notation non traditionnelle et ont été exposées dans des musées de son pays natal, la Russie, ainsi qu'à l'étranger. Sa production comprend de la musique de chambre, du théâtre musical, des performances pour des groupes de musique contemporaine. Elle est régulièrement invitée dans les cadres suivants : Darmstadt, Eclat, Wittener Tage für neue Kammermusik, Klangspuren, Wien-Modern, Klang, VertixeVigo, Tzlil Meudcan Festival, Ensems, Mixtur, Automne de Varsovie, Bludenzener Tage zeitgemäßer Musik, Biennale de Cologne, Ultima, Impuls, etc.

Parmi les ensembles qui jouent ses œuvres : Nickel, Curious Chamber Players, Neopercusión, Frames Percussion, Iema, Mosaik, Aksiom, Nemø, the London Contemporary Ensemble, UmeDuo, Down the Rabbit Hole, Calefax Reed Quintet, the Black Page Orchestra, Opera lab Berlin, Garage, No Hay Banda, hand werk, Vertixe Sonora, Ensemble de musique contemporaine de Moscou, Faces, etc.

Elena Rykova termine actuellement ses études de composition à l'Université d'Harvard. Elle a enseigné, en tant que professeur de composition invitée, à l'Escola superior de música de Catalunya. Entre autres distinctions, elle a reçu le Prix RheinSilber à la New Talents Biennale de Cologne, a été finaliste du Prix Kandinsky à Moscou, finaliste de la Gaudeamus Muziekweek, ainsi que du Frederic Mompou International Award, « Distinguished Fellow » de la Junge Akademie der Künste de Berlin.

GIACINTO SCELISI

1905 - 1988

Né à La Spezia, Giacinto Scelsi improvise au piano puis étudie la composition à Rome avec Sallustio, tout en gardant son indépendance face au milieu musical de son époque. Jusqu'au début des années 50, il effectue de nombreux voyages en Afrique et en Orient ; il séjourne également

longuement à l'étranger, principalement en France et en Suisse. Il travaille à Genève avec Egon Koehler qui l'initie au système de Scriabine et étudie le dodécaphonisme à Vienne en 1935-1936 avec Walter Klein, élève de Schönberg. Il traverse au cours des années 40 une grave et longue crise d'où il sort animé d'une conception renouvelée de la vie. Dès lors, le « son » formera le concept-clef de sa pensée. Le compositeur, dont Scelsi refuse d'ailleurs le titre, devient une sorte de médium par lequel passent des messages en provenance d'une réalité transcendante.

Rentré à Rome, Scelsi mène une vie solitaire dévolue à une recherche ascétique sur le son. Avec les *Quattro Pezzi su una nota sola* (1959, pour orchestre de chambre) s'achèvent dix ans d'expérimentation ; désormais ses œuvres accomplissent une sorte de repli à l'intérieur du son démultiplié, décomposé en petites composantes. Suivent vingt-cinq ans d'activité créatrice au cours desquels la musique de Scelsi n'est que rarement jouée : il faut attendre le mouvement de curiosité (et d'admiration) à son égard de la part de jeunes compositeurs français (Tristan Murail, Gérard Grisey et Michaël Levinas) au cours des années 70 et les cours de Darmstadt en 1982 pour voir son œuvre reconnue au grand jour. Giacinto Scelsi est aussi l'auteur d'essais d'esthétique, de poèmes (dont quatre volumes en français). Des polémiques ont éclaté après sa disparition à propos de l'authenticité de son activité de compositeur.

DIANO SOH

Née en 1984

Diana Soh est une compositrice singapourienne dont la musique est caractérisée par une opposition entre surfaces calmes et surfaces agitées. Elle a été récompensée par le Prix du jeune artiste singapourien en 2015 par The National Arts Council de Singapour et par le Prix de composition du festival Impuls (Autriche). Ses œuvres ont été jouées dans de nombreux festivals : Ircam/Manifeste, Royaumont (dans le

cadre de Voix nouvelles), Acanthes, Donaueschinger Musiktagger (Allemagne), June in Buffalo, Takefu, Tête-à-tête Opera Festival (Grande-Bretagne), Unerhorte Musik (Allemagne), le LSO St. Luke's (Grande-Bretagne), Festival Klang, etc. Elle a eu l'occasion de travailler avec James Avery, Magnus Andersson, NEO Norbotten, Tony Arnold, l'Ensemble Court Circuit, l'Ensemble Multilérale, le New York New Music Ensemble, le Quatuor Arditti, le Cikada Ensemble, l'Athelas Sinfonietta, le Klangforum Wien, etc. Elle a récemment terminé ses études de doctorat à l'Université de Buffalo sous la tutelle de David Felder et a passé deux ans à l'Ircam (2011-2013).

Elle réside actuellement à Paris et a été compositeur en résidence (2012-2013) au Conservatoire d'Ivry-sur-Seine, en partenariat avec La Muse en Circuit. La fin de sa résidence en 2013 a été marquée par son premier concert monographique dans le cadre du Festival Extension, avec le parrainage de l'Ariam et l'Adiam94.

Modicum a été créé dans le cadre du festival Présences 2019.

ROGER TESSIER

Née en 1939

Violoncelliste de formation, Roger Tessier étudie aux conservatoires de Nantes, Saint-Brieuc, puis au Conservatoire de Paris auprès d'Henri Challan, Alain Weber, Eugène Bigot et dans la classe d'Olivier Messiaen. Il partage ensuite son temps entre l'enseignement et l'écriture. En 1971, il rencontre Tristan Murail, avec qui il cofonde l'ensemble L'itinéraire. Dans les années 1980, il est responsable de la collection pédagogique des éditions Salabert. Il dirige à Angers le Festival des musiques du XX^e siècle puis le conservatoire, avant de prendre la direction du conservatoire du XIV^e arrondissement de Paris (1991-1999).

La musique de Roger Tessier reflète son parcours riche et éclectique, mêlant instrumentarium traditionnel et lutherie électronique, plages énergiques et passages méditatifs, références

aux arts visuels et à la littérature. Le compositeur aborde tous les genres, y compris la musique pédagogique, et manifeste un goût prononcé pour l'orchestre, les grandes formes et la théâtralité. Citons parmi plus de quatre-vingt-dix opus *Trois Haïkus* (1965), *Trièdre* (1973), *Samgita I* (1976), la cantate *Judith* (1979), *Jeu Rituel* (1982), *Scène III* (1987), *Electric Dream Fantasy* (1996), *Samsara* (2000), *Skolvan* (2002), *Trisztan Kommentarok* (2006), *La Mémoire de Narcisse* (2009) et *Froissures* (2010).

INFORMATIONS PRATIQUES

TARIFS DES CONCERTS

Tarif à l'unité : 16 € pour tous les concerts

7 € pour les moins de 28 ans (sauf pour le concert 8 : de 10 à 47 €), *via* l'achat d'un Pass Jeune*

Formules Pass

→ PASS 3 CONCERTS :

à partir de 3 concerts : 30% de réduction, soit 11 € la place

→ PASS 6 CONCERTS :

à partir de 6 concerts : 50% de réduction, soit 8 € la place (sauf concert 7)

Livre-programme en vente à 5 € (gratuit pour les - de 28 ans et avec l'achat du Pass 6 concerts)

Les programmes et les distributions sont indiqués sous réserve de modifications. Les concerts du festival sont diffusés en direct ou en différé sur France Musique. Retrouvez les concerts de Radio France sur francemusique.com et facebook et twitter.

Détails et conditions sur maisondelaradioetdelamusique.fr

* un justificatif d'âge sera demandé à l'entrée de la salle

OÙ ET COMMENT RÉSERVER ?

Maison de la radio

116, av. du Président-Kennedy, Paris 16^e

01 56 40 15 16 - maisondelaradio.fr

Présidente-directrice générale de Radio France

Sibyle Veil

Directeur de la musique et de la création à Radio France

Michel Orier

Présences, festival de création musicale, 32^e édition

Pierre Charvet

Bruno Berenguer

Amélie Burnichon, Pauline Coquereau, Fatma Kebe, Laure Peny-Lalo

Vincent Lecocq

Lionel Avot

Gilles Chauvé

Alexandre Dubeau, Aria Guillotte, Noémie Larrieu, Susie Martin

Maud Rolland (*responsable de la bibliothèque des orchestres et de la bibliothèque musicale*)

Photo 1^{re} de couverture : Christophe Abramowitz

Radio France : licences n° LR 21 7837, LR 21 7404, LR 21 7405