

L'Ircam et les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent

FADO ERRÁTICO

Samedi 6 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Cristina Branco fado

Ensemble Cairn

Direction **Guillaume Bourgogne**

Réalisation informatique musicale **Ircam/Thomas Goepfer, Carlo Laurenzi**

Stefano Gervasoni

Fado errático, d'après Amália Rodrigues

Création 2015

Durée : 1h05 environ

FADO ERRÁTICO

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.

Présenté dans le cadre de « Bien Entendu ! Un mois pour la création musicale », une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale.



Samedi 6 juin, 20h30
Centre Pompidou, Grande salle

STEFANO GERVASONI (né en 1962)

Fado errático concert de chansons d'après des fados d'Amália Rodrigues

(2007-2015)

pour chanteuse fado, flûte (aussi piccolo et flûte en *sol*), hautbois (aussi cor anglais), clarinette en *si* bémol (aussi cor de basset et clarinette basse), basson (aussi contrebasson), cor en *fa*, trompette en *si* bémol (aussi trompette piccolo en *si* bémol), trombone (aussi trompette basse en *si* bémol), percussion I et II, cymbalum, guitare portugaise, guitare espagnole, harpe, accordéon, piano (célesta), deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et électronique en temps réel

Commande: Ircam-Centre Pompidou

Éditions: Suvini Serboni

Durée: 65 minutes

Réalisation informatique musicale Ircam/

Thomas Goepfer, Carlo Laurenzi

Création de *Com que voz*: le 17 février 2008, à

la Casa da Música de Porto (Portugal), par

Cristina Branco (fado), Frank Wölner (baryton),

l'Ensemble Modern, sous la direction de Franck Ollu.

Création: le 15 mars 2015, Scène nationale

d'Orléans, par Cristina Branco (fado) et l'Ensemble

Cairn, sous la direction de Guillaume Bourgogne.

Entretien avec Stefano Gervasoni

De la fidélité aux sources...

Commençons par le commencement : comment en êtes-vous venu au fado ?

J'ai commencé à écouter le fado quand je suis venu en France, en 1993. Le fado était à cette époque-là assez méconnu en Italie, où on lui préfère sans doute la chanson napolitaine. Sans se ressembler réellement, les deux relèvent d'un même esprit d'expression populaire chantée et présentent quelques similitudes : la qualité des textes, dont certains sont de grands auteurs (Luís de Camões par exemple, dans le cas du fado, Gabriele D'Annunzio et autres poètes italiens dans le cas de la chanson napolitaine), la sophistication des accompagnements de guitare... Le fado n'est en effet pas une musique « traditionnelle » à proprement parler, mais de la chanson, dont textes et musiques sont écrits. Selon moi, le fado est « supérieur » à la chanson napolitaine, au sens qu'il exprime le destin, le sort, l'amour, de façon plus profonde et raffinée, bien que populaire : j'ai été séduit par cette manière de dire la passion, avec de la rage ou du transport. Le fado offre une vision certes un peu sombre de la vie, mais cette vision m'intéressait, de même que ces belles mélodies, qui véhiculent tant de souffrance. Ce qui me fascinait plus encore, c'était l'utilisation de la guitare portugaise et son accompagnement à la fois très direct et très distant, sublimé. En soutenant et soulignant la voix chantée, cette guitare se charge des très fortes émotions du texte et du chant pour les transformer en musique. Comme un filtre surpuissant.

Toutes ces raisons m'ont amené à me lancer, en 2007, dans le projet de *Com que voz* - qui alterne chants fado, accompagnés par un ensemble

instrumental d'écriture contemporaine, et un cycle pour baryton d'après Luís de Camões, d'une conception intégralement contemporaine celui-là. Au cours du travail, j'avoue que mon enthousiasme s'est peu à peu refroidi. À force de l'écouter et de l'analyser pour me l'approprier, la saveur du fado m'est devenue un peu trop roborative et j'ai commencé à comprendre les critiques que certains m'en faisaient : un discours un brin monotone, sans modulation ni grande fantaisie, qui ne pouvait pas être dépassée par l'intégration au sein d'un tissu musical contemporain.

Le projet terminé, je n'en ai plus écouté. Jusqu'à ce que l'Ircam me propose de reprendre le collier, en 2014. J'ai trouvé cette proposition un peu étrange. Au cours des discussions, toutefois, j'ai pris en considération l'éventualité d'en faire un vrai récital de chansons, en s'abstrayant de la partie « contemporaine ». Il s'agit en vérité de l'éliminer sans réellement l'éliminer - en préservant une partie de son esprit. Revenir ainsi sur mes pas pour enlever la partie contemporaine, et m'obliger à une plus grande fidélité au fado, m'a permis de raviver mon affection pour cette musique. Dès lors qu'il s'agit de creuser, j'aime ! Un travail d'exploration est toujours un travail sans fin...

***Fado errático* est donc une deuxième version de *Com que voz* ?**

Non : c'est la troisième. La première version est celle qui a été créée à Paris en 2008. J'ai ensuite fait une deuxième version à Amsterdam en 2010, pour laquelle j'avais changé l'ordre des pièces - je voulais sortir de l'alternance systé-

matique entre les pièces de fado et les pièces contemporaines d'après Camões, et trouver une forme plus libre, plus rhapsodique. Aujourd'hui, cette dernière version ne comprend quasiment plus que du fado, avec seulement une évocation elliptique de l'autre cycle.

Fado errático est donc la troisième version de ce travail. Avez-vous le sentiment qu'elle délégitime les deux premières ?

Elle délégitime la deuxième version, qui était une tentative d'articuler les choses différemment, mais qui se focalisait sur un faux problème. Aucune forme, autre que la première - qui alternait fado et contemporain - n'aurait bien fonctionné. La seule possibilité viable consiste en l'élimination du cycle contemporain, comme je le fais ici : sublimer le fado, en évoquant indirectement (avec quelques touches du cycle Camões) son bagage littéraire. Pour ce faire, il fallait remodeler le tout en une forme plus verticale qu'horizontale. La question est alors : comment rendre verticale une forme horizontale ?

C'est la deuxième fois que je me livre à une expérience de ce genre. En 2003-2004, j'ai écrit *In Dir* puis *Dir*, respectivement pour six voix et six cordes. Le principe formel, au départ, était d'alterner une pièce chantée et une pièce instrumentale, laquelle reprend en réalité la pièce chantée, en forme de commentaire : ce sont les mêmes notes, sans les paroles, la pièce réorchestrée avec la palette timbrique des cordes. À partir de ces deux cycles, j'ai imaginé une forme qui tuilerait la fin d'une pièce chantée au début de la pièce instrumentale suivante, intégrerait des passages de la pièce instrumentale au cœur même de la pièce chantée, ou superposerait les deux.

En ce sens, *Fado errático* ne délégitime pas la première version de *Com que voz*, qui reste à mon avis très intéressante - c'est aussi un voyage mental, comme dans un cycle de *Lieder* de Schubert, qui nous incite à considérer les modes d'interactions des pièces entre elles : comment s'enchaînent-elles ? Comment se répondent-elles ? Quand on regarde les choses en face, l'écoute est toujours verticale, quand bien même la forme serait horizontale. Mais, dans une forme conçue comme verticale, l'écoute devient plus vertigineuse encore.

Comment vous êtes-vous approprié cette musique ?

J'ai relevé le chant d'Amália Rodrigues à partir de ses enregistrements, comme une dictée musicale - un travail de philologie musicale, presque d'ethnomusicologie - sauf que le fado n'est pas une musique de tradition orale, ou du moins seulement en partie.

Après avoir soigneusement transcrit cette musique, j'ai réalisé mon orchestration. Délibérément, je n'ai que très rarement fait violence au matériau, en le filtrant ou le distordant, préférant utiliser ma palette de compositeur classique avec un large instrumentarium. L'ensemble est encadré par deux trios, qui sont comme deux pivots autour desquels s'agrègent les autres instruments : le premier composé d'une guitare portugaise, une guitare et une contrebasse et le second, que j'appelle « trio hongrois », d'un cymbalum, un accordéon et un alto. Imaginer des couleurs pour cette musique si riche en émotions s'est avéré un travail passionnant, comme de traduire chaque sentiment en couleurs musicales.

Certains parmi vos aînés se sont déjà livrés à des exercices approchants: Béla Bartók, Luciano Berio, pour ne citer qu'eux. Dans quelle mesure votre démarche s'inscrit-elle dans l'héritage de celles de ces aînés, et dans quelle mesure s'en écarte-t-elle ?

Béla Bartók est un de mes compositeurs favoris aujourd'hui, et c'est un héritage dont je me réclame très consciemment - ça n'a pas toujours été le cas: je ne le trouvais pas suffisamment séduisant, et ne comprenais pas son importance au regard de l'histoire de la musique. C'est l'un des rares à avoir fait un travail d'ethnomusicologue et à s'être inspiré de ces sources sans les trahir, sans faire du « néo » ou imposer une vision « intellectualiste » à une musique qui n'en a pas besoin. Il a su y rester fidèle, s'en inspirer, se l'approprier, la digérer pour écrire ensuite. J'aime également beaucoup Leoš Janáček et ce talent qu'il a de créer des phrasés et des prosodies, à la fois minimalistes et complexes, en s'inspirant des rythmes et des inflexions de la langue tchèque. Je m'inscris également dans l'héritage de Luciano Berio. Ses *Folk Songs* sont pour moi un modèle: je m'en suis délibérément inspiré pour *Com que voz*, avant même de penser à y ajouter le cycle Camões - lequel est venu plus tard, après discussion avec l'Ensemble Modern qui était le commanditaire de l'œuvre.

L'autre modèle, c'était le *Schubert's Winterreise* de Hans Zender: comment, avec tous les outils qu'il a à sa disposition, le compositeur peut-il porter un regard interprétatif sur l'œuvre d'un autre? Le travail d'orchestration de Zender est tout simplement magnifique: il ne se contente pas d'ajouter des couleurs orchestrales, mais analyse le cycle de 24 pièces - un peu comme Webern a pu le faire pour le *Ricercar* de *L'Offrande Musicale* de Bach, mais sur un cycle entier - et nous propose une grille de lecture différente d'une pièce existante.

Dans le cas présent, j'ai voulu, par un travail sur le timbre, apporter une vision du fado, susceptible de devenir assez moderne, en le transposant dans un autre contexte musical.

Comment avez-vous rencontré Cristina Branco ?

Quand j'ai commencé à écouter du fado, dans les années 1990, j'ai acheté de nombreux enregistrements de ce qui s'appelait alors le « nouveau fado ». Très à la mode à l'époque, c'était en réalité les mêmes chansons, mais revisitées par la jeune génération de chanteurs. C'est ainsi que j'ai découvert Cristina, dont la voix m'a tout de suite intéressé. Sa voix n'entre pas dans le canon du fado - qui préfère plutôt des voix abîmées, j'imagine, par la fumée, la boisson et autres excès. Celle de Cristina, au contraire, n'est pas sans une certaine noblesse - elle est même d'une grande noblesse, au sens où elle est capable de sublimer les traits originels de la voix fado -, et son timbre m'a plu.

C'est l'Ircam qui nous a mis en contact et nous nous sommes rencontrés à Bruxelles. Nous avons parlé du fado et du projet que j'avais en tête. Je lui ai proposé une liste de chansons que j'aurais voulu transcrire, parmi lesquelles elle m'a donné ses préférences. J'ai ainsi réduit la sélection à douze pièces et je me suis mis au travail.

Plus tard, elle est venue à l'Ircam pour écouter mes transcriptions. Le travail philologique lui a apparemment convenu et elle m'a donné carte blanche, tout en nous prévenant qu'elle ne chanterait pas « à la manière de » Amália Rodrigues - elle ne suivrait pas précisément les notes et ornements telles que je les avais transcrites. Elle ne chante donc pas exactement ce qui est noté mais comme elle l'entend, en accord avec l'esprit de la chanson. Dans les faits, c'est très souvent la même chose, avec une certaine souplesse, notamment rythmique.

Ce qui est étonnant c'est que, malgré cette liberté, elle reste formidablement bien calée avec l'ensemble, même dans les passages où l'écriture est un peu brisée ou lorsque l'accompagnement est éparpillé à tous les instruments. Jamais on n'a eu besoin de travailler la mise en place.

Vous évoquiez tout à l'heure l'histoire d'amour, la trajectoire de rencontre puis de séparation que vous aviez organisée dans la première version: y a-t-il également, dans cette nouvelle version, une dimension théâtrale, voire spectaculaire ?

Tout à fait. C'est même une volonté théâtrale explicite, qui me permet de contourner le piège consensuel de l'histoire, somme toute assez simple voire simpliste, qu'est celle à laquelle on associe le fado.

On commence donc comme s'ouvrirait une pièce de théâtre: les musiciens entrent sur scène dans le noir, tandis qu'une averse de pluie résonne dans la salle. Ce sont des bruits concrets de pluie, accompagnés d'un éclairage évocateur. Au début, cette pluie paraît très naturelle, mais elle se transforme peu à peu et on découvre que ces gouttes de pluie sont en vérité des gouttes de son - des sons extraits de *Com que voz*, passés à la moulinette de la granulation. L'averse de pluie/son se poursuit, jusqu'à ce que les musiciens attaquent la première pièce, une pièce elle-même assez granuleuse...

Le premier accord est un accord que j'appelle « accord fado », tant il est caractéristique de cette musique. Un accord que l'électronique reprend pour le figer tandis que les musiciens terminent l'averse. C'est alors que le jour se fait sur la scène. Cristina Branco entre et entonne son premier chant, qui décrit la nuit dans Mouraria, un quartier de Lisbonne. Sans mise en scène véritable, le décor est planté. La fin de ce premier tableau est également très intéressante: les lumières de la ville s'allument et la vie reprend.

L'électronique théâtralise donc le spectacle.

Oui. Au début du moins. Pendant quatre minutes, l'électronique prend en charge la dimension spectaculaire du discours - et à la fin également.

Au-delà de cette dimension spectaculaire, quel est le rôle de l'électronique ici? Quelle(s) différence(s) y a-t-il avec celle de *Com que voz* ?

Dans *Com que voz*, l'électronique n'était pas aussi poussée que je ne l'ose aujourd'hui, pour plusieurs raisons. La principale d'entre elles étant que je tenais à l'époque à une électronique « invisible » - dans l'esprit de Luigi Nono. Depuis, j'ai constaté que cela ne fonctionnait pas, tout du moins dans le cadre de ce projet. Nous avons par exemple utilisé de nombreux sons enregistrés dans l'environnement urbain lisboète, mais aussi dans le désert namibien pour créer, par superpositions et mixages, des paysages paradoxaux et abstraits qui campent le décor du drame. Mais on n'entendait pas tout ce travail, et c'était bien dommage. J'ai donc décidé cette fois de les mettre en valeur, et même de les spatialiser - ce que je ne pouvais pas faire dans *Com que voz*, pour des raisons logistiques. Grâce à la spatialisation, ces sons sont plus vivants, plus captivants, et les atmosphères bien plus sensibles.

De manière générale, l'électronique dans la première version était sous-performée: plus discrète, moins présente, avec moins d'éléments. Contrairement à la nouvelle version, elle ne suivait pas de fil rouge structurel qui en guiderait l'élaboration: elle intervenait de manière plus intuitive, en complément du discours acoustique. J'ai par exemple voulu créer une réverbération artificielle de certains instruments, en croisant la réverbération naturelle avec des bruits des rues de Lisbonne préenregistrés - on donnait ainsi l'illusion que ces bruits de ville, si fugitivement perçus, étaient comme emportés par le vent. Ce travail a naturellement été renforcé pour la

nouvelle version, prolongeant le naturalisme du début, et permet de faire l'expérience du paradoxe entre sons musicaux et bruits de la ville, pour rappeler à l'auditeur que son écoute n'est pas univoque.

Ce n'est pas véritablement une matière offerte à l'écoute, mais un moyen de mettre l'auditeur dans un état singulier d'écoute. J'utilise des sons de la nature - comme une musique concrète, décrivant un paysage sonore imaginaire, qui accueillerait la pièce. Parfois, le paysage sonore contredit celui décrit par le texte, ou, grâce à des traitements, le transforme. Comme si on écoutait de la musique sur un fond qui, au lieu d'être le silence (lequel n'est jamais totalement silencieux), est un « presque silence » contenant des informations comme ces paysages imaginaires. Imaginer qu'on puisse écouter une musique sur un silence coloré m'intéresse.

Vladimir Jankélévitch nous dit que tous, compositeurs et auditeurs, nous avons la prétention d'écouter la musique dans une sorte d'état primaire, comme si c'était la musique des sphères. Pourtant, chacun a sa vision propre de la partition : c'est la nature de la musique (et sa richesse) de permettre cette ambiguïté. La musique des sphères n'existe pas - et, si elle existait, on ne pourrait jamais en faire l'expérience : il nous faudrait toujours passer par un médium, aussi raffiné soit-il, ainsi que par nos oreilles, lesquelles ne sont pas si raffinées. Si cette écoute pure est impossible, n'est-il pas intéressant de jouer avec ce qui la voile ? D'ajouter d'autres filtres, d'autres obstacles, en oubliant tout bonnement ce rapport primaire à la musique ?

Retraiter un instrument peut aussi relever de cette démarche de « colorer » l'écoute. De même que d'orchestrer comme vous le faites du fado...

Exactement : c'est une hybridation du son. Hybrider un son qui a déjà des caractéristiques propres par un son venu de l'extérieur est fascinant. Au reste, cette hybridation est de toute façon déjà à l'œuvre dans notre esprit : « l'écran de fond » de notre écoute n'est jamais vierge. Alors autant jouer avec, forcer une dimension pluridimensionnelle de l'écoute.

L'électronique vous est-il d'une quelconque aide dans votre volonté de « fidélité aux sources » ?

Bien sûr. L'un des aspects les plus singuliers du fado est le mélisme : or l'électronique me permet de faire « méliser » des instruments qui n'y ont pas accès habituellement. En l'occurrence, en reproduisant les mélismes d'Amália Rodrigues : après avoir choisi les plus pertinents, nous les avons analysés et en avons déduit une enveloppe, que nous pouvons appliquer au son de l'instrument, en temps réel. Prenez la guitare : je peux moduler le son d'une guitare après que le musicien a pincé la corde. Idem pour le cymbalum, la harpe et même les instruments à vent, dont je peux souligner les ébauches mélismatiques.

Jusque dans l'informatique musicale, je retourne aux racines du fado, et j'en raccroche tous les effets à son geste poétique. Ça ne sonnera pas « fidèlement » comme du fado, mais le rapport est là et il est très profond.

Vous disiez préférer auparavant une électronique discrète, presque inaudible : pourquoi ?

Sans doute n'avais-je pas bien compris les possibilités de l'électronique à l'époque. J'imaginai que, si elle s'ajoutait au son instrumental, elle viendrait gâcher un rêve - peut-être parce qu'elle

ne passe pas par un dispositif aussi raffiné que la résonance de l'instrument et la réfraction du son dans l'espace, par exemple. Depuis, j'ai compris que, dans tout espace acoustique, haut-parleurs (de toute qualité), caisse des instruments, corps des musiciens ou corps des auditeurs, sans parler de la salle tout entière: tout résonne. Cette vision plus fusionnelle de l'espace acoustique, m'a mené à une approche moins puriste de l'électronique et m'a permis de dépasser mes peurs. Y compris celle d'une électronique qui prendrait le dessus sur l'instrumental - ce qui a lieu ici au début et à la fin, ou lors des quelques avalanches sonores, courtes et irrépessibles, qui ponctuent l'œuvre.

Aujourd'hui, vous verriez-vous vous lancer dans pareil projet avec d'autres musiques que le fado ?

Pour l'instant non. Aujourd'hui, ma musique fait beaucoup référence à d'autres musiques - qui m'apportent énormément de matière - et j'essaie justement d'en faire ma cuisine, sans les montrer de trop. Je peux aussi avoir aujourd'hui une vision « impure », pour me permettre des formes plus rhapsodiques et vagabondes, avec des références parfois explicites mais toujours fugitives, élusives.

C'est un syncrétisme que je défends aujourd'hui, du moment qu'il n'est pas superficiel, qu'il ne se déploie pas de manière univoque et qu'il n'est pas montré - mais bien plutôt caché dans les replis de la structure profonde de l'œuvre. Je veux avoir plusieurs casquettes: pouvoir écrire *Com que voz* un jour, et une œuvre plus radicale le lendemain, tout en restant moi-même - ou, au contraire, une œuvre unique traversée de moments disparates, et gardant sa cohérence en dépit de cela.

Je vois là une des lacunes de la scène contemporaine: trop prise par ses propres obsessions, que

ce soit une forme de purisme ou, au contraire, par le mimétisme du « tout est possible », elle finit par se répéter ou par ennuyer. Dans la répétition, on croit trop souvent (et faussement) affirmer un style, un langage. Alors qu'on l'exprime à mon avis mieux dans la différence, même si cela nécessite ensuite plus de travail de la part des analystes pour comprendre la trajectoire du compositeur: Bach n'était pas univoque, loin de là. Beethoven non plus, qui traversait les styles avec une telle liberté.

ManiFeste est un festival-académie - et la composante pédagogique y est essentielle. Vous êtes vous-même professeur de composition au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris: enseigner fait-il partie intégrante de votre métier de musicien ?

Ma position peut sembler paradoxale. Parfois, quand je suis avec un étudiant, j'entretiens avec lui un rapport de complicité totale - et c'est comme si je composais moi-même la pièce avec lui: je suis totalement investi. J'ai face à moi un artiste qui veut s'exprimer et nous cherchons ensemble toutes les solutions possibles pour formuler ses idées - comme je le ferais pour les miennes propres. Nous sommes tous deux compositeurs et complices d'une vision du monde. Son univers musical a son identité et sa force, et son manque de maîtrise des moyens techniques ne doit pas l'empêcher de s'exprimer. Les solutions que nous trouvons pourraient certainement m'être utiles dans le cadre de mon propre travail de composition - mais, une fois que je les ai « données » à mon élève, je n'arrive plus à les utiliser pour moi: elles sont comme « usées ». Heinz Holliger dit que travailler avec un jeune compositeur signifie composer moins. Il a parfaitement raison. Enseigner exige beaucoup, artistiquement parlant.

En revanche, on reçoit aussi énormément de la part des étudiants. Ils sont jeunes et la jeunesse est précieuse ! Ils sont généralement très au fait de l'actualité musicale, des dernières trouvailles instrumentales et des nouvelles technologies. C'est très réjouissant : je rencontre souvent des problèmes que je me suis déjà posés par le passé, et pour lesquels je trouve de nouvelles réponses. Ça permet de « mettre à jour » bon nombre processus intellectuels.

Parfois je me dis que j'aimerais arrêter l'enseignement. J'aurais plus de temps, moins de préoccupations. Il m'arrive de me demander, face à mon travail : « aurais-je permis à un de mes élèves de faire ce que je suis en train de faire ? » : si je n'enseignais pas, je n'aurais plus ces étranges états d'âmes. Mais je me crois incapable d'un rapport autiste avec la composition : sans l'enseignement, je me perdrais dans une histoire sans fin d'ego, de plaisir personnel et de fantasme d'omnipotence...

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES

Stefano Gervasoni (né en 1962), compositeur
 Né à Bergame, Stefano Gervasoni fait des études de piano puis, après avoir sollicité, à l'âge de dix-sept ans, les conseils de Luigi Nono, il commence des études de composition au conservatoire Giuseppe Verdi de Milan avec Luca Lombardi; il les poursuivra avec Niccolò Castiglioni, dont il admire la stature spirituelle et poétique, et avec Azio Corghi, avec lequel il acquiert un métier approfondi. Il étudiera plus tard ponctuellement avec György Kurtág en Hongrie en 1990, puis à l'Ircam en 1992. Ses rencontres avec Brian Ferneyhough, Peter Eötvös et Helmut Lachenmann - il travaillera avec ce dernier durant un mois à Vienne - ont été essentielles dans son parcours. Il est significatif que, jeune musicien, Gervasoni se soit tourné vers Nono dans un contexte italien où existaient par ailleurs des personnalités telles que Berio, Sciarrino et Donatoni. Il semble avoir cherché chez l'auteur de *Prometeo* cette inquiétude créatrice qui interroge le sens même de la musique au-delà de langages trop systématisés ou maniérés, même si le raffinement sonore d'un Sciarrino et des œuvres comme *Coro* de Berio ont compté pour lui à ses débuts. En ce sens, la rencontre ultérieure avec Lachenmann fut d'une grande importance, comme si le compositeur allemand, élève de Nono, pouvait lui transmettre la pensée de ce dernier, mais avec des exigences artisanales plus poussées. La rencontre de Grisey a aussi compté, bien que Gervasoni se soit tenu à l'écart de l'école spectrale, dont il n'aime pas le caractère systématique, comme celle, plus tardive, de Holliger, avec qui il entretient des affinités évidentes.

Installé à Paris de 1992 à 1995, Stefano Gervasoni est ensuite pensionnaire de l'Académie de France à Rome en 1995-1996. Participant du Forum Junger Komponisten de Cologne puis de l'Internationales Komponisten-seminar à Vienne (1994), il est invité à donner un séminaire à Darmstadt en 1998 et une master class de composition à Royaumont en 2001. En 2005, il reçoit une bourse de la DAAD qui lui permet de passer une année à Berlin. L'année suivante, il est nommé professeur de composition au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Son catalogue comprend une soixantaine de pièces allant du solo à l'effectif orchestral, et de nombreuses œuvres vocales. Un opéra-bouffe, *Limbus-Limbo* est créé au Festival Musica de Strasbourg en 2012.

Cristina Branco, fado

Ce n'est qu'à l'âge de dix-huit ans que Cristina Branco découvre son destin. Jusque-là, elle s'intéresse surtout au jazz, au blues ou à la bossa nova ainsi qu'à d'autres formes de musiques actuelles, et rien dans sa vie ou ses études ne trahit un quelconque futur dans la musique ou dans le chant. Mais un disque d'Amália Rodrigues offert par son grand-père l'ouvre d'un coup au fado et à son univers d'émotions, de *menores*, *mourarias* ou *maiores*.

«Résumer treize disques est une tâche ingrate pour qui tient le chant, la scène, la vie pour un vertige, écrit-elle. Évaluer tant d'années de travail est une tâche difficile, du passé il ne me reste que des bribes, des moments, des périodes d'apprentissage, un certain nombre de joies,

d'innombrables souvenirs, la gratitude envers ceux qui ont crié mon nom, un immense amour et respect pour ceux qui espèrent patiemment en moi. Jamais je ne reviendrais en arrière, et je l'avoue sans pudeur sachant combien il fut difficile de tout réécouter et de percevoir dans la limpidité des années ce que la vie m'a donné et volé dans un même mouvement. J'aime ce parcours, et surtout ma véhémence à ne pas ajouter une virgule à mon projet de vie. Les musiques qui défilent ici sont des portraits de l'époque que je vivais alors et de mon état d'âme. Ce que j'ai voulu chanter (ce qui a toujours été une position très respectée), mené et tissé avec un fragile fil de soie par des hommes et quelques femmes qui me comprennent, a été (est) mon histoire et j'en aurai encore plus à raconter.»

Ensemble Cairn

Cairn, c'est le nom de ces petits amas de pierres que l'on trouve en montagne et qui servent de repère, de chemin, à ceux qui s'y aventurent ; chacun passant alors devant le cairn se doit d'y ajouter une pierre. C'est cela que nous avons voulu : créer la sensation d'un chemin d'écoute à l'intérieur du concert, mettre en perspective des musiques aussi différentes soient-elles, donner à entendre une cohésion qui serait à l'image de celle qui unit les membres de Cairn, composer le programme comme un objet en soi, comme une composition musicale.

L'ensemble Cairn existe depuis 1997. Jérôme Combier en est le directeur artistique, Guillaume Bourgogne le directeur musical. Il se donne pour aspiration et objectif la conception de concerts mettant en valeur la musique de son temps, mais sans jamais se déprendre d'une certaine mise en page du concert. Celui-ci est alors conçu - à l'image d'une composition - comme un lieu de questionnement esthétique et temporel. Cairn souhaite également placer la création musicale

en regard d'un répertoire plus large, mais aussi, lorsque le projet est fondé, de la confronter à d'autres formes d'art (arts plastiques, photographie, vidéo), voire à d'autres types de musiques - musique jazz (Marc Ducret, John Hollenbeck) et musique traditionnelle (Cristina Branco, Khaled Arman).

Il arrive souvent qu'une idée génératrice, un principe de départ - ce peut être l'idée du fragment en musique, de la transcription, de l'importance des mains, de l'obscurité - soit la pierre de touche de tout un concert. L'ensemble Cairn se veut autant un ensemble dirigé qu'un ensemble attentif à un travail de musique de chambre rigoureux.

L'ensemble Cairn reçoit le soutien de la Direction régionale des Affaires culturelles du Centre - ministère de la Culture au titre de l'aide aux ensembles conventionnés.

L'ensemble Cairn reçoit le soutien de la Sacem au titre de l'aide aux ensembles spécialisés.

Guillaume Bourgogne, chef d'orchestre

Guillaume Bourgogne étudie le saxophone à Lyon, sa ville natale, avant d'entrer au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris où il obtient le diplôme de formation supérieure en direction d'orchestre dans la classe de Janos Fürst. Aujourd'hui professeur à l'université McGill (Montréal, Canada) et responsable du McGill Contemporary Music Ensemble, il est chef principal de la Camerata Aberta (Sao Paulo, Brésil) et directeur musical de l'ensemble Cairn (Paris) aux côtés du compositeur Jérôme Combier et avec lequel il grave des disques récompensés par la critique : Pays de vent (Motus) et Vies silencieuses (Æon) de Jérôme Combier, Lieu & Non-Lieux de Thierry Blondeau (Æon) et Furia de Raphaël Cendo (Æon). Il est invité par des formations comme l'Orchestre Gulbenkian (Lisbonne), l'Orchestre Philharmonique de

Nice, l'Orchestre Philharmonique de Séoul, l'Ensemble TIMF (Corée du Sud), l'Orchestre national Bordeaux Aquitaine, l'Orchestre de Basse-Normandie ou par des ensembles tels que Contrechamps (Genève) Court-circuit, L'Itinéraire (Paris), Les Temps Modernes, L'Ensemble orchestral contemporain (Lyon) ou Linéa (Strasbourg). À la tête de ces orchestres, il donne des concerts dans les grands festivals mondiaux : Musica, Strasbourg ; Présences, Paris ; ManiFeste, Paris ; Montréal Nouvelle Musique ; Tage für neue Musik, Zurich ; Märzmusik, Berlin ; Radar, Mexico ; CamposdoJordao festival (Brésil) ; Festival d'art lyrique, Aix-en-Provence ; Tongyeong International Music Festival (Corée) ; Musica Viva, Lisbonne ; Ars Musica (Belgique) ; Darmstadt Ferienkurse (Allemagne) ; Borealis (Norvège) ; Archipel, Genève ; Fondation Royaumont, etc. Plus récemment, il fonde l'ensemble Op. Cit, « Orchestre pour la cité » (Lyon), dont la ligne artistique atypique fait se rencontrer musique savante et improvisation, musique du répertoire et créations. Cité Folk, le premier album de Op.Cit, est sorti en novembre 2011 sous le label Forge.

Thomas Goepfer, réalisateur en informatique musicale

De 2000 à 2004, Thomas Goepfer poursuit des études de flûte et de recherche appliquée à l'électroacoustique et à l'informatique musicale au CNSMD de Lyon. Il obtient son prix mention très bien et se consacre à la recherche et la création musicale en intégrant l'Ircam comme réalisateur en informatique musicale. Depuis, il collabore avec de nombreux compositeurs, artistes et plasticiens tels Stefano Gervasoni et Cristina Branco pour *Com que voz*, l'Ensemble intercontemporain, Hèctor Parra pour son opéra *Hypermusic Prologue*, Georgia Spiropoulos et Médéric Collignon pour *Les Bacchantes*,

Sarkis et sa relecture de *Roaratorio* de John Cage, Ivan Fedele, Philippe Manoury pour son concerto pour piano.

Carlo Laurenzi, réalisateur en informatique musicale

Après des études de guitare, de composition et de musique improvisée, il se consacre à la musique électroacoustique et obtient son diplôme en composition électroacoustique au conservatoire de L'Aquila (Italie). Depuis 2005, il est réalisateur en informatique musicale et poursuit ses activités de compositeur et guitariste. Il a collaboré avec de nombreux compositeurs en Italie et a travaillé comme assistant artistique et musical au sein du Centre de recherches musicales (CRM) de Rome où il a participé à plusieurs projets de recherche, concerts, installations musicales en Italie et en Europe. Ses pièces électroacoustiques ont été créées dans plusieurs festivals de musique contemporaine. À l'Ircam, il collabore aux projets de musique mixte de plusieurs compositeurs (Stroppa, Czernowin, Hurel, Levinas, Monnet, Gervasoni, Naón, Cella, Gentilucci) et il assure la régie informatique des pièces avec électronique de Pierre Boulez lors des concerts en France et à l'étranger.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

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

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

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

ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Ensemble Cairn

Régisseur général et création lumière

Thomas Leblanc

Ircam

Ingénieur du son **Sylvain Cadars**

Régisseur son **Guillaume Tahon**

Régisseur général **Sylvaine Nicolas**

PROGRAMME

Textes **Jérémie Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

RETROUVEZ STEFANO GERVASONI

QUATUOR DIOTIMA

Lundi 15 juin, 20h30

Théâtre des Bouffes du Nord

Alain Billard clarinette

Quatuor Diotima

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Thomas Goepfer

Stefano Gervasoni *Clamour, troisième quatuor à cordes*

Rune Glerup *Clarinet Quintet (Still leaning toward*

this Machine), commande Ircam-Centre Pompidou,

création 2015

Ivan Fedele *Pentalogon quartet*

Béla Bartók *Quatuor à cordes n° 5*

Tarifs: 25€, 18€, 12€

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

GEORGIA SPIROPOULOS

Mercredi 10 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Médéric Collignon voix

Hélène Breschand harpe

Ars Nova ensemble instrumental

Isabelle Cornélis, Elisa Humanes timbales

Création lumières **Arnaud Jung**

Mise en scène **Georgia Spiropoulos**

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

José Miguel Fernández, Thomas Goepfer

Georgia Spiropoulos *Membranes*, commande Ars Nova

ensemble instrumental, création; *Roll... n'Roll... n'Roll*,

commande Ircam-Centre Pompidou et Radio France,

création de la version définitive; *Les Bacchantes*,

opéra brut, d'après Euripide

Tarifs: 18€, 14€, 10€

LA MÉTAMORPHOSE

Vendredi 12, samedi 13, mercredi 17 juin,
20h

Mardi 16 juin, 19h

Athénée Théâtre Louis-Jouvet, grande salle

Opéra de **Michaël Levinas** d'après la nouvelle

de **Franz Kafka**, création de la nouvelle version

Direction musicale **Maxime Pascal**

Mise en scène, vidéo **Nieto**

Projection sonore **Florent Derex**

Réalisation informatique musicale **Ircam/Benoit Meudic**

Costumes **Pascale Lavandier**

Le Balcon

Tarifs: 26€, 22€, 20€, 8€

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



LE MONDE
BOUGE,
TELERAMA
EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

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

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

PARTENAIRES

Athénée Théâtre Louis-Jouvet
« Bien Entendu! Un mois pour la création musicale », une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson

JUNE EVENTS

Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie
Institut français
L'Institut français est l'opérateur du ministère des Affaires étrangères et du Développement international pour l'action culturelle extérieure de la France

Le CENTQUATRE-PARIS

Les Spectacles vivants-Centre Pompidou
Mairie du 4^e arrondissement de Paris
Maison de la musique de Nanterre
Maison de la Poésie
Nouveau théâtre de Montreuil
Philharmonie de Paris
Radio France
Studio-Théâtre de Vitry
Théâtre des Bouffes du Nord
Toneelhuis

SOUTIENS

FCM-Fonds pour la création musicale
Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik
Mairie de Paris
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne
SACD
Sacem
Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Internationale Ensemble Modern Akademie
Orchestre Philharmonique de Radio France
ProQuartet-Centre européen de musique de chambre

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture
France Musique
Le Monde
Télérama



athénée ● théâtre Louis-Jouvet



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy
Juliette Le Guillou, Natacha Moëgne-Loccoz

DIRECTION R&D

Hugues Vinet
Sylvie Benoit, Nicolas Donin

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau
Mary Delacour, Marion Deschamps, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet, Delphine Oster, Caroline Palmier, Anne Simode

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso
Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet, Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros
Julien Aléonard, Melina Avenati, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Christophe Da Cunha, Éric de Gélis, Agnès Fin, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Aurélia Ongena, Maxime Robert, Clotilde Turpin, Frédéric Vandromme et l'ensemble des équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin
Chloé Breillot, Sandra El Fakhouri, Samuel Goldszmidt

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre

