

L'Ircam et le Centre Pompidou présentent

# CRISEY/POSADAS

Samedi 17 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

**Ensemble Musicatreize**

**Roland Hayrabedian** direction

**Pierre-François Baisnée, Jean-Baptiste Barrière, Thomas Goefer** réalisation  
informatique musicale Ircam

**Gérard Grisey**

*Les Chants de l'Amour*

**Alberto Posadas**

*Voces Nómadas*, commande d'Annie Clair, du festival Messiaen  
au Pays de la Meije, de Musicatreize et de l'Ircam-Centre Pompidou.

Avec le soutien de la Fondation Francis et Mica Salabert.

**CRÉATION 2017**

Durée du concert : 1h30 environ

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou.

Avec le soutien de la Sacem.

**ircam**  
Centre  
Pompidou 40

**Centre 40**  
Pompidou

**sacem**  
Société des Auteurs,  
Compositeurs et  
Éditeurs de Musique

 la culture avec  
la copie privée

CRISEY/POSADAS

Samedi 17 juin, 20h30  
Centre Pompidou, Grande salle



# GÉRARD CRISEY

## *Les Chants de l'Amour*

(1982-1984)

pour douze voix mixtes et bande

Durée: 45 minutes

Commande: ministère de la Culture,

Ircam-Centre Pompidou

Éditions: Ricordi, Paris, n° R. 2363

Livret: Phonèmes, noms d'amants célèbres,

différentes phrases amoureuses en vingt-deux langues,

extraits de *Rayuela* de Julio Cortázar

Réalisateurs en informatique musicale Ircam:

Jean-Baptiste Barrière, Pierre-François Baisnée

Création: le 3 juin 1985, à l'Espace de projection de

l'Ircam (Paris), par la Schola Cantorum de Stuttgart,

sous la direction de Clytus Gottwald

Lors d'un entretien récent, on m'a posé cette question: «Pourquoi des chants d'amour?» Je n'ai pas su répondre, car si le chant d'amour, comme le poème d'amour, est un genre difficile, il est encore plus difficile d'en parler. D'ailleurs, est-ce un genre? Y a-t-il encore quelques points communs entre la démesure de douze voix humaines confrontées à la voix synthétique de l'ordinateur et le *Liebeslied* d'un Schubert ou d'un Schumann? Bien que le néoromantisme soit à la mode, j'éviterai l'exégèse et les anecdotes subjectives ou croustillantes pour ne parler que du concept formel de cette pièce.

Auparavant et pour réponse: la Musique a au moins ceci de commun avec l'Amour que l'être humain y découvre et y apprend le Temps. La première esquisse des *Chants de l'Amour*, en réalité la mise en place formelle, date de l'été 1981.

Je conçus alors l'idée de grandes polyphonies vocales enveloppées et soutenues par un fondamental puissant. Le programme «Chant» (1), conçu par Xavier Rodet et Yves Potard à l'Ircam, dont j'avais alors entendu quelques exemples, m'apparut immédiatement comme l'instrument adéquat pour réaliser cette voix continue et ces pulsations respiratoires, véritable liquide amniotique des voix humaines.

Pour mémoire, voici d'autres exemples vocaux auxquels cette pièce doit beaucoup: Johannes Ockeghem et Guillaume Dufay pour la rigueur des structures, les Pygmées (principalement ceux de la forêt de Lituri) pour les polyphonies, et les frères Dagar avec lesquels j'ai eu la chance de cohabiter pendant mon séjour à Berlin au printemps 1981. (La voix synthétique, point de référence des chanteurs, joue en effet fréquemment un rôle similaire à celui de la *tampura* dans la musique indienne.)

À l'origine des *Chants de l'Amour*, il n'y a aucun texte particulier mais bien plutôt un matériau phonétique ainsi constitué:

1. Une introduction contenant la dédicace de la pièce en dix langues différentes: «Chants d'Amour dédiés à tous les amants de la Terre».
2. Les différentes voyelles contenues dans la phrase «*I love you*». Ainsi seize voyelles différentes (a, a, ae, i, e, y, etc.) pour les chanteurs et une centaine de voyelles pour la voix synthétisée.

3. Différentes consonnes apparaissant progressivement au cours de la pièce. Elles sont confiées aux chanteurs seuls, car les modèles de synthèse de consonnes n'étaient pas au point au moment de la réalisation de cette pièce.
4. Les noms d'amants et amantes célèbres : Tristan, Isolde, Orfeo, Euridice, Don Quichotte, Dulcinea, Roméo, Giulietta, etc.
5. Ces litanies autour du mot amour, composées en français, anglais, allemand et hongrois, principalement pour leurs sonorités.
6. Des interjections, soupirs, éclats de rire, halètements, gémissements, mots divers et bribes de phrases, principalement pour leur caractère érotique.
7. « Je t'aime », « Amants », « Amour » enregistrés dans 22 langues différentes (12 voix de femmes, 10 voix d'hommes) matériau phonétique pour la foule, source concrète destinée à être traitée par l'ordinateur.
8. Un extrait de *Rayuela* (2) de Julio Cortázar.
9. La phrase « *I love you* », base formelle et formantique de toute la pièce. La forme, les durées et les fréquences des *Chants de l'Amour* sont entièrement dérivées du contour formantique de « *I love you* ». Seuls les deux premiers formants sont pris en considération. Soit au total 28 sections, aisément repérables puisque chacune d'elles possède la même forme respiratoire :
  1. montée dynamique (transitoires d'attaque, « *I* »).
  2. descente dynamique (corps du son, « *love* »).
  3. statique, lieu d'émergence des bruits et du langage (transitoires d'extinction, « *you* »).
 Pour chacune des sections, on trouvera :
  - une voyelle centrale ou formantique,
  - deux fréquences principales déterminées par les deux formants de cette même voyelle,

- deux durées principales, ainsi qu'un ambitus vocal et rythmique également déterminé par cette voyelle.

Les *Chants de l'Amour* sont composés sur les harmoniques de sept fondamentaux principaux et de deux fondamentaux de passage. Ces fondamentaux sont en rapport harmonique entre eux (tempérés pour des raisons pratiques) et expriment les harmoniques 17, 15, 13, 11, 9, 7 et 5 d'un hyperfondamental fantomatique de 5,76 hertz. Quant au matériau, il est constitué par sept types de sons allant de la polyphonie à l'homophonie en passant par différents styles vocaux (syllabiques, litaniques, etc.). Ces types de sons habitent indifféremment les moments 1, 2 ou 3 des sections de sorte que, dans un mouvement rotatoire et progressif, chacun d'eux se retrouve successivement dans chacun de ces moments. En outre, ce matériau est fluide : ainsi dans la succession A A' A» B B' B» C C' C», le type de son B n'est qu'une étape entre A et C, A» est une version de A très proche de B qui, en fait, contient déjà des éléments de B, B' est une version de B qui tend vers C, etc. Certaines mutations se sont d'ailleurs révélées irréalisables et, vers la fin de la pièce, les transitions entre les différents types de sons apparaissent volontairement de plus en plus abruptes. Fluides également, les différentes sections présentent progressivement le matériau dans des états progressifs et des situations différentes. Pour résumer, la mise en situation du matériau, le temps dont il dispose et sa mutation sont plus importants que le matériau lui-même. Le chemin est plus important que le véhicule. La partie électronique des *Chants de l'Amour* compte essentiellement deux sources sonores : la voix synthétisée par le programme « Chant » et des voix parlées enregistrées, numérisées puis traitées par l'ordinateur, principalement par une série de filtres.

1. L'intérêt de la voix synthétisée ne réside pas tant dans l'imitation de la voix humaine que dans les infinies possibilités de déviations de ces voix. Nous y découvrons plusieurs champs de perceptions et de réactions émotives liées aux avatars de la voix humaine :
  - voix chantée, bien imitée presque trop pure, sans défaut. « Quelle voix ! » ;
  - territoires mystérieux de la voix humaine mise dans des situations inouïes. « Qu'est-il arrivé à cette voix ? » ;
  - zones inquiétantes de la voix « biologique ». Quelque chose ou quelqu'un vit et respire pour produire ce son. « Quel est ce monstre ? » ;
  - zones rassurantes du son instrumental ou électronique. « Ah ! Il ne s'agit que d'une machine... ».
2. L'autre versant de cette voix synthétique, chantée et toute en voyelles, c'est la voix parlée, le bruit des consonnes et du langage. Seul l'ordinateur pouvait me permettre d'enregistrer ces voix différentes, de les grouper, de les multiplier et de les transposer afin de créer de véritables cascades de voix humaines, des foules tourbillonnantes aux quatre points cardinaux qui vont répétant « Je t'aime » dans la diversité de leurs timbres et de leurs langues.
3. Tout au long des *Chants de l'Amour*, évoluent différents types de relations entre les douze voix du chœur ainsi qu'entre le chœur comme entité et la voix de la machine. Cette voix, tour à tour divine, monstrueuse, menaçante, séductrice, miroir et projection de tous les fantasmes des voix humaines, se dédouble et se multiplie jusqu'à la foule. Elle apprend à respirer, à chanter, à émouvoir, à balbutier, enfin à parler vingt-deux langues. Ses rapports avec le chœur sont de fusion, d'autonomie, de dialogue (voir la partie centrale où

la voix synthétique se fait l'écho de la voix humaine), de lutte et d'absorption. Suprême séduction, cette voix se risque à être plus humaine que nature, à la fois plus pure et plus douloureuse... Le chœur se chante une ultime berceuse puis s'endort et rêve dans les ronflements du monstre. Le duo « *I love you* » déclenche une vision dantesque de la foule des amants : des milliers de voix s'interpellent, tournoient et s'effondrent.

Les moyens technologiques mis en œuvre ici sont considérables et je dois avouer que le compositeur que je suis ne serait jamais parvenu seul à la réalisation de cette pièce. L'Ircam est l'un des rares endroits au monde où la possibilité est offerte au compositeur d'être assisté, bien que le rôle de l'assistant soit encore mal défini. Est-il seulement un palliatif à l'incompétence de certains compositeurs face aux programmes de plus en plus complexes qui régissent le son synthétique, une sorte de *modus vivendi* en attendant que tous les compositeurs soient formés à la nouvelle technologie ? Ou bien assistons-nous à une mutation de la création musicale vers une technologie si complexe qu'elle nécessite, comme pour la réalisation d'un film, une équipe aux compétences variées et coordonnées dont le compositeur ne serait plus que le générateur d'idées, médium obstiné et obsédé par le temps et les sons ? Après tout, la réalisation d'une composition symphonique n'est pas autre chose qu'un travail collectif.

Les idées inhérentes aux *Chants de l'Amour* nécessitaient l'emploi de la voix synthétique, bien qu'il ne soit guère facile d'érotiser les sons de l'ordinateur ! Je voudrais donc particulièrement remercier Jean-Baptiste Barrière, compositeur, chercheur et directeur de la recherche musicale à l'Ircam, qui s'est fait l'interprète idéal et suggestif, interprète aux multiples pouvoirs puisque

l'instrument dont il joue, l'ordinateur, ne connaît qu'une limite : le temps, et Pierre-François Baisnée, chercheur et assistant à l'Ircam, dont la compétence et la patience ont permis les multiples tests et ajustements de paramètres. Sans ces deux années de nos efforts conjugués et coordonnés, les *Chants de l'Amour* ne seraient pas nés.

Gérard Grisey  
Berkeley, avril 1985

(1) « Chant » est un programme de synthèse des sons par ordinateur. En considérant les besoins des musiciens, l'équipe « Chant » / « Formes » à l'Ircam a dégagé deux domaines d'investigations scientifiques permettant de répondre aux besoins de la création musicale : la production sonore et la perception musicale. Issu de ces recherches, le programme de synthèse des sons par règles « Chant », qu'utilise Gérard Grisey dans sa pièce, a été développé suivant une optique tout à fait nouvelle : respecter un modèle de production sonore, en l'occurrence la production vocale, et le décrire sous formes de règles décrivant les évolutions temporelles et les corrélations des différents paramètres de contrôle et dans des termes aussi pertinents que possible du point de vue de la perception musicale. Ce programme permet au musicien de décrire le son en termes d'une excitation (la source) et d'une enveloppe spectrale (la résonance), elle-même déterminée par ses sommets nommés formants. « Chant » permet à la fois la synthèse pure (par formants) et la transformation de sons concrets (par filtres). Ainsi le programme « Chant » couvre une très large gamme de sons, de la simulation des sons de la voix ou d'instruments, à des sons abstraits, suivant la volonté musicale du compositeur.

(2) Roman publié en France en 1963 sous le titre *Marelle*.

# ALBERTO POSADAS

## *Voces Nómadas*

(2016-2017)

pour chœur de chambre et électronique

Durée: 26 minutes

Commande: Annie Clair, festival Messiaen au Pays de la Meije, Musicatreize et Ircam-Centre Pompidou.

Avec le soutien de la Fondation Francis et Mica Salabert

Dédicace: à Annie Clair et Musicatreize

Éditions: Durand

Livret: Alberto Posadas

Réalisateur en informatique musicale Ircam:

Thomas Goepfer

Dispositif électronique: temps réel

**CRÉATION 2017**

Le titre *Voces Nómadas* (« voix nomades ») fait avant tout référence à l'idée de départ de la pièce: comment sonnerait une voix si elle chantait dans l'espace acoustique intérieur d'un instrument de musique? Tout du long de la pièce, le son des voix du chœur va donc voyager d'un espace acoustique intérieur d'un instrument à un autre, parfois dans la continuité, parfois en sautant de l'un à l'autre, et dans certains cas, avec un espace acoustique différent pour chacune des voix du chœur de chambre.

Avant de poursuivre, précisons d'emblée le concept d'espace acoustique intérieur d'un instrument. Depuis quelques années, on parvient, en mesurant un certain nombre de réponses impulsionnelles d'un espace acoustique (c'est-à-dire en mesurant l'écho, dans toutes les directions spatiales, d'une impulsion sonore localisée), à modéliser ledit espace pour le simuler ensuite dans un autre espace (comme une salle de concert par exemple). Cela a pu se faire sur l'espace acoustique d'une salle de concert, d'une église... Il s'agit ici de s'intéresser à l'espace acoustique de l'intérieur d'un instrument (en l'occurrence quatre instruments principaux: trombone, clarinette, saxophone et flûte), en mesurant, à l'aide de divers micros (dont des micros de contact), la réponse des instruments à un son émis à divers endroits de leurs intimités pour modéliser leurs comportements acoustiques.

La grande différence avec l'utilisation de l'espace acoustique d'une salle de concert, dans le cas d'une performance en temps réel, c'est que les paramètres utilisés ne sont pas statiques: en variant les techniques de jeu ainsi que les combinaisons instrumentales au cours des séances d'échantillonnage et de mesure, l'espace acoustique d'un instrument réagit aux changements et peut être modélisé de manière dynamique.

Lorsqu'est venu le temps des travaux pratiques - appliquer concrètement à une voix l'espace acoustique intérieur d'un instrument - avec Thomas Goepfer, son réalisateur en informatique musicale, Alberto Posadas s'est aperçu que certaines techniques utilisées (et notamment le filtrage par le spectre d'une source sonore et la synthèse croisée) étaient très sensibles aux spectres des sons et des voix. En conséquence, le procédé ne fonctionnait pas avec certaines voyelles chantées.

Faire chanter un texte préexistant, comme le compositeur en avait le projet initialement, devenait donc impossible - dans un texte écrit sans avoir conscience de ces contraintes, coexisteraient indistinctement voyelles « compatibles » et « incompatibles » avec les outils. « Il fallait donc que j'écrive moi-même un texte pour privilégier les voyelles adéquates, dit Alberto Posadas. Et, bientôt, cette pièce musicale, née d'une problématique assez abstraite, a pris un tour très concret à mesure que le texte prenait la forme d'une réflexion sur le nomadisme, et notamment sur la manière dont le concept de « nomadisme » a changé de sens, et en change encore et toujours - tant il est vrai qu'il devient aujourd'hui de moins en moins volontaire et de plus en plus forcé. Gardant en tête l'idée de nomadisme, j'ai tenté d'écrire le texte comme une chaîne de mots, le suivant reprenant le précédent en changeant l'ordre des lettres, pour

prendre un sens différent dans une forte proximité phonétique. Si le procédé n'est pas systématique dans le texte achevé (1), le principe directeur demeure. Les autres passages en sont comme des échos qui se perdent dans le désert jusqu'à devenir « gris », parfois métaphoriquement, parfois concrètement. »

C'est ainsi qu'est apparue la deuxième dimension de « nomadisme » de *Voces Nómadas*, bientôt suivie par une troisième: le texte, lui-même, qui s'est peu à peu transformé en une réflexion sur la tragédie des réfugiés.

« Il me fallait le faire, dit le compositeur. Il me fallait parler de cette traversée du désert que doivent faire ces nouveaux nomades. Sans perdre espoir. »

Jérémie Szpirglas

(1) Il l'est pour les parties en gras dans le livret.

*Voces Nómadas*

**Desnudas dunas sedientas  
en tensa espera resbalan,  
balsean entre banales lamentos,  
surcan silencios eternos.**

**Trenos,  
nortes sureños,  
sueños que la noche amortaja  
en densa niebla.**

**Arena**

Dunas sedientas  
Lamentos  
Silencios  
Trenos  
Sueños  
Niebla densa

**Senda de gélida seda,  
sudario que cubre los rostros  
sin rastro de su memoria**

Duna  
Arena  
Piedra  
Losa  
Tumba

**Alientos errantes se enertan,  
yerta esperanza agoniza**

Lamento  
Treno  
Canto  
Verso  
Eterno  
Errante

**Dunas balsean entre lamentos**

Sueño  
Niebla

*Voix Nomades*

**Dunes nues assoiffées  
glissent dans l'attente tendue  
dérivent entre plaintes banales,  
sillonnet des silences éternels.**

**Thrènes,  
nords du sud,  
rêves que la nuit enlinceule  
dans un dense brouillard.**

**Sable**

Dunes assoiffées  
Plaintes  
Silences  
Thrènes  
Rêves  
Dense brouillard

**Sentier de soie glaciale  
linceul qui couvre les visages  
sans traces de leur mémoire**

Dune  
Sable  
Pierre  
Dalle  
Tombe

**Haleines errantes engourdies,  
rigide espoir agonise**

Plainte  
Thrène  
Chant  
Verset  
Eternel  
Errant

**Dunes dérivent entre plaintes**

Rêve  
Brouillard

Silencio

Sedientas dunas

Densa niebla

**Dunas sedientas resbalan entre lamentos**

**Gélida seda**

Sudario

**Densa senda**

**Treno eterno**

Noche

Nicho

Densa

Duna

Fosa

Losa

Sudario

Sepulcro

Furia

Vesania

Delirio

Infamia

Agoniza

Esperanza

Nada

Nido

Susurro

Sepulcro

Sueño

Duna

Furia

Infamia

Susurro

Sepulcro

Sudario

Silence

Dunes assoiffées

Dense brouillard

**Dunes assoiffées glissent entre plaintes**

**Soie glaciale**

Linceul

**Dense sentier**

**Thrène éternel**

Nuit

Niche

Dense

Dune

Fosse

Dalle

Linceul

Sépulcre

Fureur

Démence

Délire

Infamie

Agonise

Espoir

Rien

Nid

Murmure

Sépulcre

Rêve

Dune

Fureur

Infamie

Murmure

Sépulcre

Linceul

(Onomatopeyas)

**Alientos errantes se enertan,  
yerta esperanza agoniza  
mientras los pechos lacerados  
por acerados cepos  
amamantan de herrumbre  
la desolada oquedad**

**Soledumbre**

**Desnudas dunas sedientas  
en tensa espera resbalan  
entre banales lamentos  
surcan silencios eternos**

**Trenos**

**nortes sureños  
que la noche amortaja en densa niebla  
senda de gélida seda  
sudario que cubre los rostros  
sin rastro de su memoria  
desolada oquedad**

**Cuerpos que supuran miedo presos de pro-  
mesa hecha infamia  
Voces se tornan rumores  
Rumores se tornan susurro  
Susurro se torna silencio  
de quien "profana" nuestro templo  
como si el templo nunca deviniera sepultura.**

(Onomatopées)

**Haleines errantes engourdies,  
rigide espoir agonise  
tandis que les seins lacérés  
par des pièges aux mâchoires d'acier  
allaitent de rouille  
le creux anéanti**

**Solitude**

**Dunes nues assoiffées  
glissent dans l'attente tendue  
dérivent entre plaintes banales,  
sillonnet des silences éternels.**

**Thrènes,**

**nords du sud,  
rêves que la nuit enlinceule dans le dense  
brouillard  
sentier de soie glaciale  
linceul qui couvre les visages  
sans traces de leur mémoire  
creux anéanti**

**Corps qui suppurent la peur  
prisonniers d'une promesse faite infamie  
Voix devenant rumeurs  
rumeurs devenant murmure  
murmure devenant silence  
de celui qui « profane » notre temple  
comme si le temps devenait sépulture**

# Entretien avec **Alberto Posadas**

## « La voix n'est pas un instrument »

**C'est votre quatrième projet à l'Ircam, et votre dixième œuvre avec électronique au total : comment le compositeur que vous êtes aborde-t-il la question de l'informatique musicale ?**

Jamais de la même manière. Lorsque je suis arrivé à l'Ircam pour la première fois, je n'avais aucune expérience de l'électronique en temps réel. Mon travail portait davantage sur les sons fixés. Ce fut une véritable découverte du temps réel en tant que compositeur. J'ai commencé très modestement. Dans mes premiers projets, l'électronique ne jouait pas un grand rôle sur la forme globale.

Par la suite, mon approche première pour chaque projet a toujours été assez « naïve ». De fait, je ne suis pas de ces compositeurs qui sont très impliqués et très au courant de ce qui se passe dans le domaine technologique. Cette relative distance a ses avantages et ses désavantages : d'une part, il faut bien avouer que cette posture naïve me permet sans doute plus de liberté. Même si, naturellement, il faut bien faire preuve de pragmatisme ensuite et adapter son idée initiale, je peux fantasmer davantage que d'autres. D'autre part, le désavantage le plus flagrant est que je ne maîtrise pas les outils aussi complètement que d'autres. Bien heureusement, Thomas Goepfer, le réalisateur en informatique musicale avec lequel je travaille, vient combler cette lacune. Cela fait à présent deux projets que nous menons ensemble, et nous formons une excellente équipe : nous nous comprenons parfaitement et échangeons beaucoup. Lorsque je propose une idée utopique, il me fait la démon-

stration de quelques outils, puis on passe à une phase de test. On débat alors des résultats, et il commence à adapter les outils pour élaborer des « prototypes » sur lesquels je peux faire mes propres expériences seul, chez moi. Je peux ainsi revenir pour la session suivante, avec de nouvelles idées, de nouveaux ajustements, et ainsi de suite.

**À propos de *Voces Nómadas*, d'où vous est venue cette idée des espaces acoustiques intérieurs d'un instrument ? Cela vient-il de la présentation de nouveaux outils développés à l'Ircam ? Ou était-ce une idée qui vous trottait dans la tête indépendamment de tout cela ?**

Dans le cas présent, l'idée vient de moi. Le concept d'espace, ses différentes approches (pas uniquement électronique, s'entend), significations et contextes, m'intéressent de plus en plus, et prennent une part de plus en plus importante dans ma réflexion compositionnelle.

Lors de la première réunion de production avec l'équipe, Thomas m'a appris que, si l'Ircam avait déjà reproduit des espaces acoustiques de salles de concert, ce serait une première concernant l'intérieur d'un instrument. Cela étant dit, la plupart des outils que nous utilisons avaient déjà été mis au point auparavant : nous nous contentons de les appliquer à nos problématiques propres.

**Lorsque vous avez testé ces outils, le résultat était-il celui auquel vous vous attendiez ?**

Il faut toujours renoncer à certaines idées « utopiques ». Et, en même temps, la phase de test ouvre toujours de nouvelles possibilités. Dans le

cas présent, la réaction du système au spectre du texte chanté (et notamment à certaines voyelles) a bouleversé les étapes suivantes du processus. Sans cette découverte, je n'aurais jamais écrit moi-même le texte, et les deux dimensions supplémentaires de « nomadisme » qui se sont ajoutées au propos, n'auraient jamais trouvé leurs chemins jusqu'à la partition. Cela a donc changé le visage de la pièce.

**Que se passerait-il si on substituait d'autres voix à celles de l'ensemble Musicatreize, avec lesquelles vous avez travaillé? Le changement des spectres induit aurait-il un impact sur les traitements informatiques et, de là, sur la pièce dans sa globalité?**

Oui, mais pas significativement. Cela étant, la question est intéressante: travailler avec des voix est, de toute façon, différent que de travailler avec des instruments. Parce que la voix n'est pas un instrument: lorsqu'on compose pour la voix, on ne travaille donc pas pour un instrument, mais pour une personne, un tout, dont la voix est indissociable de la personnalité et dont le chant a son spectre propre. Lequel a nécessairement une influence sur le résultat du processus électronique. C'est inévitable.

Cependant, le comportement de l'outil que nous utilisons est assez cohérent et solide, au sens où les plus grosses différences découlent davantage de la diversité des spectres des voyelles chantées par un même chanteur, qu'entre les spectres de deux chanteurs différents chantant la même voyelle. Remplacer un chanteur change le résultat, mais dans les limites acceptables des traitements électroniques en temps réel. C'est aussi ce que j'aime à propos du temps réel: tout s'applique à l'interprète.

**N'est-ce pas un peu fragile?**

Certes. C'est pourquoi il faut parfois faire des compromis, dans l'intérêt d'une forme de « sécurité » dans la variabilité. L'essentiel est de raffiner le plus possible les réglages pour maîtriser au mieux le processus.

**C'est le deuxième projet que vous réalisez à l'Ircam avec la voix (le premier était *Tenebrae* pour EXAUDI et l'Ensemble intercontemporain). Comment approchez-vous la voix? Quel équilibre recherchez-vous dans l'écriture vocale?**

Cela dépend toujours des particularités propres des chanteurs avec lesquels je travaille. Comme je viens de le dire, la voix n'est pas un simple instrument: elle est intrinsèque et constitutive de chaque individu. Les pièces que j'ai composées pour la voix relèvent donc davantage d'une écriture soliste, quand bien même elles seraient destinées à un ensemble vocal. *Tenebrae*, par exemple, était écrite pour EXAUDI, dont la particularité est de chanter des musiques de la renaissance et d'aujourd'hui: chacun de ses membres est donc capable d'assumer un rôle soliste.

Dans le cas de Musicatreize, mon approche est plus celle d'un chœur, même si c'est un chœur de chambre - en tant que soliste « global ». Si je voulais en donner une description fidèle, je dirais qu'il s'agit d'une écriture madrigaliste, plutôt que d'une écriture chorale. L'écriture vocale est donc assez traditionnelle. Désireux de respecter les caractéristiques musicales de ce chœur de chambre et de ses membres, tout en donnant un espace de liberté à l'électronique, je ne voulais pas aller trop loin dans des techniques vocales nouvelles.

Mais, comme nous le disions à propos de l'électronique, la prochaine fois que j'écrirai pour la voix, ce sera différent!

**La grande différence entre la voix et l'instrument, c'est le texte. Et le fait que le texte implique une narration, une dramaturgie.**

Si l'on part du principe qu'on utilise un texte qui suppose un sens, un propos, je pense que ce sens doit être transposé à la structure de la pièce. Et si l'on peut parfois détruire ou déconstruire le texte utilisé, voire superposer plusieurs couches textuelles (ce que j'ai fait dans *Tenebrae*), le sens du texte exige un certain type de matériau musical, ainsi qu'une approche singulière de la temporalité. On ne peut, en effet, pas approcher le temps indépendamment du texte choisi: le sens du texte a son rythme propre, qui ne relève pas uniquement de son écriture (l'enchaînement de syntagmes et de formes syntaxiques).

Pour *Tenebrae*, par exemple, si je n'ai pas écrit moi-même le texte, je l'ai « composé » à partir de divers fragments de texte que j'ai organisés à ma guise, en accord avec la dramaturgie générale - c'était un aller-retour incessant.

Dans le cas de *Voces Nómadas*, le texte est « déduit » des expériences préliminaires réalisées sur les outils informatiques et il détermine la structure générale de la pièce. J'ai donc écrit le livret en gardant à l'esprit les outils que j'allais utiliser (électronique, compositionnel) ainsi que le matériau musical dont je pouvais l'accompagner.

**Dans *Tenebrae*, vous utilisiez des textes en allemand et en latin: cela change-t-il le traitement de la voix ?**

Bien sûr. L'articulation, le rythme, les accents des mots ont une grande influence sur la manière de traiter la voix et de composer pour elle. Mon allemand est rudimentaire, mais, quand je compare la manière dont j'écris un contrepoint, je constate que le résultat est très différent selon que le texte est en allemand ou en espagnol!

Je me souviens à ce sujet de *La Tentación de la sombra* (2011) pour soprano et quatuor, que j'ai composé sur des textes en roumain de Cioran. Ce fut une expérience très intéressante, tout simplement parce que je ne parle pas le roumain. Je me suis fait aider d'un ami. Nous avons discuté du texte, il en a fait des enregistrements. Partant de là, j'ai affronté le traitement du texte exactement comme j'aurais affronté l'apprentissage de l'écriture pour un nouvel instrument.

**Quand on dit « texte », on peut légitimement supposer « message ». Et, de ce point de vue, *Voces Nómadas* devient presque une œuvre « engagée ». Un peu par hasard, certes, son propos se charge de sens et de symbolique, compte tenu de la situation géopolitique actuelle.**

Je ne la décrirais pas dans ces termes-là. Le concept d'« art politique » est un peu compliqué pour moi. Le fait d'écrire de la musique est certes un acte politique. Mais si, par « art politique », on désigne un objet qui cherche à combattre un phénomène concret, ou aspire à proposer une société différente, alors ce n'est pas une pièce politique. Mon approche est très éloignée de celle d'un Nono, par exemple. Si je ne peux bien sûr pas rester indifférent à ce qui se passe autour de moi - cela ressort de ma personnalité et du sentiment d'intolérable injustice que je peux ressentir -, cela n'a rien à voir avec un « art politique », qui exigerait selon moi un esprit plus combattant, et une approche plus directe des sujets. Tout se passe, pour moi, dans un registre bien plus intime.

Propos recueillis par J. S.

# BIOGRAPHIES

## DES COMPOSITEURS

### **Gérard Grisey** (1946-1998)

Gérard Grisey commence ses études à Trossingen (Allemagne) avant d'intégrer le Conservatoire de Paris. En même temps qu'il y fréquente la classe de composition d'O. Messiaen, il suit l'enseignement d'H. Dutilleux et s'initie à l'électroacoustique avec J.-E. Marie.

Son séjour à la Villa Médicis sera l'occasion d'importantes rencontres (le poète C. G. Ricord) et découvertes (la musique de Scelsi). Les séminaires de Ligeti, Stockhausen et Xenakis, à Darmstadt, auront sur lui une influence durable. En 1973, Grisey prend part à la fondation de l'ensemble Itinéraire, dont la vocation est de défendre par la qualité de ses interprétations un répertoire naissant aux exigences spécifiques. Les cours d'acoustique d'E. Leipp poseront le fondement de son approche scientifique du phénomène sonore.

[brahms.ircam.fr/gerard-grisey](http://brahms.ircam.fr/gerard-grisey)

### **Alberto Posadas** (né en 1967)

En 1988, Alberto Posadas rencontre le compositeur Francisco Guerrero, qu'il considère comme son maître véritable. Avec lui, il explore de nouvelles formes grâce à des techniques comme la combinatoire et les fractals. L'autodétermination et la quête d'intégration de l'esthétique dans ces procédés amènent le compositeur à chercher d'autres modèles, notamment la transposition en musique d'espaces architecturaux, l'application de techniques de la topologie et de la peinture, ou l'exploration des phénomènes acoustiques à un niveau microscopique.

Posadas s'adonne à la musique électroacoustique, d'abord en autodidacte. Son intérêt pour l'implication du mouvement dans la transformation électronique du son le conduit en 2009 à collaborer avec le chorégraphe Richard Siegal et l'Ircam sur *Glossopoeia*.

[brahms.ircam.fr/alberto-posadas](http://brahms.ircam.fr/alberto-posadas)

# BIOGRAPHIES

## DES INTERPRÈTES

### **Ensemble Musicatreize**

Musicatreize est un ensemble à géométrie variable créé à Marseille en 1987 par Roland Hayrabedian. Avec une cohésion et une pâte sonore très reconnaissable, cet ensemble est un instrument privilégié pour la création. Ainsi Musicatreize est-il à l'initiative de près de 150 œuvres nouvelles. Les choix artistiques de Roland Hayrabedian s'orientent vers un travail à long terme avec les compositeurs et une mise en série des créations. Ouvert sur la pédagogie, Musicatreize se prête souvent aux master classes. Musicatreize est lauréat de la Victoire de la musique classique en 2007.

Musicatreize est subventionné par le MCC - DRAC PACA // la Ville de Marseille // le CD13 // le CR PACA // Avec les soutiens de la Sacem et de la Spedidam // Membre des réseaux Tenso, Fevis et Profedim  
[musicatreize.org](http://musicatreize.org)

Musiciens participant au concert :

**Kaoli Isshiki-Didier, Hélène Richer,**

**Claire Gouton**, sopranos

**Estelle Corre, Sarah Breton,**

**Marie-George Monet**, altos

**Xavier de Lignerolles, Jérôme Cottenceau,**

**Gilles Schneider**, ténors

**Patrice Balter, Florent Baffi,**

**Jean-Manuel Candenot**, basses

**Maxime Kaprielian**, clavier MIDI

**Roland Hayrabedian**, direction

Formé à la direction d'orchestre, Roland Hayrabedian consacre une grande part de son énergie à la voix. Depuis la création du Chœur

Contemporain en 1978, il ne cesse d'aborder la création musicale. Très vite, il engage avec les compositeurs un dialogue et s'attache à créer des liens entre les diverses créations qu'il suscite. Il aborde un répertoire qui mêle la création musicale d'aujourd'hui, les œuvres clés du xx<sup>e</sup> siècle et les œuvres classiques ou baroques. Il se fait particulièrement remarquer pour ses interprétations et enregistrements des œuvres de Maurice Ohana. Attiré par la musique de scène, le théâtre musical et le ballet, il collabore volontiers avec des metteurs en scène ou chorégraphes. Roland Hayrabedian est professeur au Conservatoire à rayonnement régional de Marseille.

[musicatreize.org](http://musicatreize.org)

**Thomas Goepfer** réalisateur en informatique musicale Ircam

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, Hector 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.

# Ircam

## Institut de recherche et coordination acoustique/ musique

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

L'Ircam développe ses trois axes principaux - création, recherche, transmission - au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un rendez-vous annuel, 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 (UPMC-Sorbonne Universités).

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

# Centre Pompidou

« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel [...] qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinerait avec la musique, le cinéma, les livres [...] »: c'est ainsi que Georges Pompidou exprimait sa vision fondatrice pour le Centre Culturel qui porte son nom. Depuis 40 ans, le Centre Pompidou, avec ses organismes associés (Bibliothèque publique d'information et Institut de recherche et coordination acoustique/musique) est l'une des toutes premières institutions mondiales dans le domaine de l'art moderne et contemporain. Avec plus de 110 000 œuvres, son musée détient l'une des deux premières collections au monde et la plus importante d'Europe. Il produit quelque vingt-cinq expositions temporaires chaque année, propose des programmes de cinéma et de parole. Au croisement des disciplines, le Centre Pompidou présente une programmation de spectacles vivants qui témoigne de la richesse des scènes actuelles: théâtre, danse, musique et performance. Dédié aux écritures contemporaines les plus innovantes, française et internationale, ce programme explore les nouveaux territoires de la création.

[centrepompidou.fr](http://centrepompidou.fr)

[centrepompidou40ans.fr](http://centrepompidou40ans.fr)

# PROCHAINS ÉVÉNEMENTS

**Mardi 20 juin, 19h et 21h**

Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

## CONCERT DU CURSUS

**Elèves du Conservatoire national supérieur  
de musique et de danse de Paris**

Créations de **Birke Bertelsmeier, Dahae Boo,  
Gonzalo Bustos, Chia Hui Chen, Lanqing  
Ding, Sivan Eldar, Denis Fargeton, Siting  
Jiang, Hiromichi Kitazume** et **Javier Muñoz**

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

**Vendredi 23 juin, 20h**

Maison de la radio, Auditorium

## HARVEY / POSADAS / VIVIER

**Twyla Robinson** soprano

**Orchestre Philharmonique de Radio France**

**Gergely Madaras** direction

**Jonathan Harvey** *Madonna of Winter  
and Spring*

**Alberto Posadas** *Magma*

**Claude Vivier** *Lonely Child*

Tarifs 20€, 10€

**Jeudi 22 juin, 20h30**

Centre Pompidou, Grande salle

## BUG (QUATUOR À CORPS)

**Jean-Luc Fafchamps, Daniele Ghisi,**

**François Sarhan** compositeurs

**Ingrid von Wantoch Rekowski** mise en scène

**Pierre Dherte, Aurélien Dubreuil-Lachaud,**

**Candy Saulnier, Adèle Vandroth** acteurs

Tarifs 18€, 14€, 10€

### ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

**Direction de la production - régie des salles  
de spectacles**

Ircam

**Sylvain Cadars**, ingénieur du son

**Quentin Bonnard**, régisseur son

**Emmanuel Martin**, régisseur général

Musicatreize

**Nicolas Busquet**, régisseur

### PROGRAMME

**Jérémie Szpirglas**, texte

**José L. Besada et Jérémie Szpirglas**,

traduction de l'espagnol

**Olivier Umecker**, graphisme

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

# LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

CONTINUEZ À VIVRE VOTRE PASSION  
DE LA MUSIQUE SUR TELERAMA.FR

et retrouvez nous sur  

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 (UPMC-Sorbonne-Universités).

## PARTENAIRES

Centre national de la Danse  
Cité de la musique - Philharmonie de Paris  
Collège de France  
Centre Pompidou-Direction des Publics/  
Les Spectacles vivants/Musée national d'art moderne  
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris  
Ensemble intercontemporain  
Le CENTQUATRE-PARIS  
Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national  
Orchestre Philharmonique de Radio France  
Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis Ile-de-France « Pôle Sup'93 »  
ProQuartet-CEMC  
Radio France

## SOUTIENS

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture  
Réseau Interfaces, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne  
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne  
SACD  
Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

## PARTENAIRES MÉDIAS

France Musique  
Le Monde  
Télérama



## L'ÉQUIPE

### DIRECTION

Frank Madlener

### COORDINATION ARTISTIQUE

Suzanne Berthy  
Natacha Moëgne-Loccoz  
Joana Durbaku

### DIRECTION R&D

Hugues Vinet  
Sylvie Benoit

### UMR STMS

Gérard Assayag, Emmanuel Fléty,  
Benjamin Matuszewski, David Poirier-Quinot,  
Norbert Schnell, Diemo Schwarz,  
Olivier Warusfel

### COMMUNICATION ET PARTENARIATS

Marine Nicodeau  
Jérémy Baillieux, Léo Bui, Mary Delacour,  
Clémentine Gorlier, Alexandra Guzik,  
Deborah Lopatin, Claire Marquet,  
Caroline Palmier

### PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso  
Éric Daubresse, Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,  
Florence Grappin, Marco Liuni, Jean Lochard,  
Grégoire Lorieux, Mikhail Malt

### INTERFACES RECHERCHE/CRÉATION

Grégory Beller  
Karim Haddad, Stéphanie Leroy, Paola Palumbo

### PRODUCTION

Cyril Béros  
Luca Bagnoli, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier,  
Jérémy Bourgogne, Sylvain Cadars,  
Cyril Claverie, Louise Enjalbert, Oscar Ferran,  
Agnès Fin, Audrey Gaspar, Éric de Gélis,  
Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Clément  
Marie, Sylvaine Nicolas, Aurélia Ongena,  
Clotilde Turpin et l'ensemble des équipes  
techniques intermittentes.

### CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin  
Roseline Drapeau, Sandra El Fakhouri,  
Guillaume Pellerin, Jean-Paul Rodrigues,  
Émilie Zawadzki

### RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre