



## PIERRE JODLOWSKI (\*1971)

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | Drones<br><i>Pour ensemble de 15 instruments</i>      | 16:21 |
| 2 | Barbarismes<br><i>Pour ensemble et électronique</i>   | 24:41 |
| 3 | Dialog/No Dialog<br><i>Pour flûte et électronique</i> | 14:45 |

**TT: 55:49**

Sophie Cherrier *flute*  
Susanna Mälkki *conductor*  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou

Recording venues: 1 Paris, Cité de la musique, Salle des concerts

2, 3 Paris, IRCAM, Espace de projection

Recording dates: 1 1.10.2007, 2 9/10.11.2009, 3 21.09.2009

Recording supervisor: Vincent Villetard

Recording engineers: 1 Franck Rossi-Maxime Le Saux, 2 Jérémie Henrot-Sylvain Cadars,  
3 Sylvain Cadars

Editing: 1 Joachim Olaya, 2-3 Sylvain Cadars

Post production and mixing: 1 Joachim Olaya, 2 Jérémie Henrot, 3 Sylvain Cadars

Co-production of IRCAM-Centre Pompidou Ensemble intercontemporain KAIROS

**SIRÈNES**

## Ensemble intercontemporain

Alain Billard	<i>bass clarinet</i>
Arnaud Boukhitine	<i>tuba</i>
Sophie Cherrier	<i>flute</i>
Jeanne-Marie Conquer	<i>violin</i>
Eric-Maria Couturier	<i>cello</i>
Antoine Curé	<i>trumpet</i>
Alain Damiens	<i>clarinet</i>
Christophe Desjardins	<i>viola</i>
Gilles Durot	<i>percussion</i>
Samuel Favre	<i>percussion</i>
Jean-Jacques Gaudon	<i>trumpet</i>
Philippe Grauvogel	<i>oboe</i>
Hae-Sun Kang	<i>violin</i>
Hidéki Nagano	<i>piano</i>
Jérôme Naulais	<i>trombone</i>
Emmanuelle Ophèle	<i>flute</i>
Paul Riveaux	<i>bassoon</i>
Benny Sluchin	<i>trombone</i>
Frédéric Stochl	<i>double bass</i>
Pierre Strauch	<i>cello</i>
Diégo Tosi	<i>violin</i>
Jean-Christophe Vervoitte	<i>horn</i>

## Jodlowski en quatre points

Martin Kaltenecker

### Geste

Pierre Jodlowski reprend à son compte, pleinement, tout un discours du geste devenu central depuis une quinzaine d'années dans le domaine de la musique contemporaine et de l'interprétation musicale, celle-ci étant décrite alors comme « performance » plutôt que comme lecture. Il en existe plusieurs variantes, dont la principale, la souche peut-être d'où naissent les autres, vise le corps considéré comme origine ou authentification du son, au détriment – quand il s'agit de concevoir et d'expliquer une musique, mais aussi de décider entre différentes solutions musicales – de la « note » abstraite ou « désincarnée », dépréciée comme élément d'un jeu de perles de verres. Jodlowski a par exemple été le maître d'œuvre d'une impressionnante installation où les corps des visiteurs, performateurs évoluant au milieu d'appareils sonores et visuels interconnectés, créent par le toucher une œuvre commune toujours renouvelée et toujours égale au gré de leurs déambulations, tout en formant un corps collectif, technique et nerveux.

Or, dans le domaine de l'écriture musicale, qu'est-ce qu'un geste ? Il peut tendre vers une image musicale, vers une citation ou vers un coup. Sorti du discours du corps comme authentification, le geste s'avère comme son contraire, comme toujours codé : le geste est reconnaissable, appréhendable immédiatement et, en cela, au sens propre, toujours « sympathique », produisant l'assentiment ; c'est une brève cristallisation du code qui fait saillie, il a quelque chose d'achevé, d'arrondi, mais aussi par là de figé.

Du geste, essentiellement, il y a variante ou répétition graduée. Toute la première partie de *Drones* est un tissage d'éléments répétés produisant un ostinato général ; toute la fin construite sur la répétition, par exemple, de rythmes à 5/8 dans le piano que Stravinsky aurait nargués, dérangés, fait trébucher ; ici, c'est une pulsation empruntée au jazz qui fait naître les découpages : « des énergies devenant rythmes<sup>1</sup> », et non l'inverse.

Il n'y a rien, ici, qui ne reviendrait qu'une seule fois, rien qui soit déconstruit ou détruit, pas d'éléments qui interagissent ou se mangeraient les uns les autres – on ne peut que les stopper. L'esthétique du geste sert ainsi une musique qui s'affranchit de la dialectique musicale ou de la tradition d'une *Durchführung* à l'allemande. Toute la seconde partie de *Dialog/No Dialog*, une succession de débuts, de soupirs, de coups, de retombées, pourrait être écoutée comme un développement perpétuellement tenu en échec.

### Energie

Jodlowski relie en même temps le geste à la théâtralité : la musique toute entière est pour lui un art théâtral, sous forme de « théâtre musical » voire de toute « action sonore » en général, dont les références sont Mauricio Kagel, Jani Christou ou encore la relecture chorégraphique des gestes de musiciens par Thierry De Mey. « Dans la tentative d'élaboration d'une musique 'active' entretenant des rapports multiples avec son environnement électronique et théâtral, le geste ne serait pas à proprement parler un paramè-

<sup>1</sup> "Le geste : questions de composition", L'Inouï #2, IRCAM-Centre Pompidou, Éditions Léo Scheer, 2006, p. 94.

tre musical, il en constituerait plutôt l'essence [...]. Le geste n'est pas le résultat de l'écriture, il en constitue le point de départ. C'est par lui qu'une œuvre entre en genèse et qu'il est donné d'entrevoir un espace, une forme, des énergies devenant rythmes – mouvements qui habitent la scène autant que les sons qu'ils projettent<sup>2</sup>. »

L'écoute musicale devient ainsi pour l'essentiel captation d'énergies et observation, elle est tirée vers la vision, l'œuvre étant une scène. Mais quel type de théâtralité sert ici de modèle ? Certes pas un théâtre de la négociation et du dialogue, dont l'archétype serait le théâtre-texte théorisé par un Aristote « vampire du théâtre occidental<sup>3</sup> », mais celui d'Antonin Artaud qui vise à « briser le langage pour toucher la vie », théâtre de la « gratuité frénétique » ou du « délire communicatif » et où la scène est avant tout « un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret [...], destiné aux sens et indépendant de la parole<sup>4</sup>. »

En musique, de même, c'est la profération qui fascine Jodkowski – la phrase-geste, la phrase-cri qui cingle et déclenche l'assentiment. Tout comme ces poètes (Artaud, ou Christophe Tarkos, dont les textes sont repris dans l'opéra *L'Aire du dire* de 2010) qui apparaissent en *performers* de leur propre poésie, on peut voir Jodkowski ponctuer les éruptions d'Artaud (revues par Pierre Henry) dans *Artaud Corpus fragments* (2007) sur une petite boîte développée à

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>3</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

<sup>4</sup> Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double », *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 2004, p. 509, 516, 520 et 524.

l'Ircam, déclenchant, grâce aux coups et aux appuis plus ou moins forts de la main, des sonorités bruitées<sup>5</sup>. La musique instrumentale de Jodkowski est gorgée de cette énergie proprement théâtrale, elle est faite d'un « langage concret » constitué d'états, de secousses, de ressassements, de flux d'énergies qui passent haut la main le test de l'écoute « aveugle » induit par le CD.

## Son, rumeur

« Ecoute ! » dit une voix féminine chaleureuse au début de *Dialog/No Dialog*. Mais l'écoute n'est guère mise en péril par une musique qui vise la plénitude du son, et presque sa sur-présence. Le son vient vers nous, non l'inverse, il ne faut pas le chercher, le décoder, il nous inonde. Aucune trace de la « musique concrète instrumentale » d'un Lachenmann ou des irisations d'un Sciarrino ; c'est le bel artisanat français qui sait sélectionner les doublures qui sonnent et les accords efficaces (pars plus de 8 hauteurs différentes, habituellement) parmi ceux que l'ordinateur propose à l'oreille du créateur. Le son ici, est célébré avec la même assurance heureuse que l'étaient, sur les frises allégoriques de la 3<sup>e</sup> République, la Justice ou la Liberté.

L'inquiétude s'instille quant au monde sonore se mêle la rumeur. Celle-ci est d'abord signe d'ouverture vers ce qui entoure l'œuvre, quelque chose d'infra-artistique, ressortissant à la nature – celle des bruits d'orage ou d'eau qui résonnent au début des trois actes de *Barbarismes* –, au babil du monde ou au chaos. À propos de l'opéra *Aire du dire*, une critique re-

<sup>5</sup> Voir le film de Maÿlis Dupont et Lionel Escama, série *Images d'une œuvre* sur le site de l'Ircam.

marquait : « Tous les discours passent à la moulINETTE de son écriture rythmée, à la fois explosive et mélancolique : celui de Franklin D. Roosevelt après Pearl Harbour comme ceux d'un vulgaire JT, "comme" en passant par celui de Jaurès militant pour la paix, l'*Encyclopédie* de Diderot et les paroles du chef indien Seattle en 1854. BribeS de discours sortis de leurs contextes, bribes de contextes privés de leurs discours se succèdent. On déclare, on dit, on autorise, on affirme, on énumère, on accuse<sup>6</sup> ».

Ailleurs, c'est la fascination pour un territoire tatoué par une histoire violente, comme dans le spectacle multi-média *Berlin, Mémoires Aléatoires* (2001), ville de « fantômes » et d'une « perte de repères », y compris pour l'auditeur. La rumeur enfin, c'est la thématique de la guerre autour de laquelle tourne *Barbarismes*. Le mixage, l'insertion des sons concrets, se veut en même temps geste politique qui met à sac les tours d'ivoire.

## Image

En un sens profond, le tissu de la musique de Jodlowski est mixte : les sons ne sont pas (ou pas exclusivement) des éléments abstraits, mais des images qui avivent les facultés herméneutiques de l'auditeur. Dans la première partie de *Barbarismes*, l'insert acousmatique d'un paysage fait surgir tout un cinéma imaginaire, univers auquel ressortent aussi des gestes d'échos évoquant des « effets spéciaux » (de 4'16 à 4'23 ) ou des accords de quartes superposés typiques d'Hollywood. Dans la deuxième

partie, c'est le tonnerre au loin, la pluie, les chiens, le *topos* de l'unisson apaisant, puis des pas de soldats (10'22), les figures anxieuses et déchiquetées à la flûte ou à l'alto, une mélodie du cor anglais, et toutes les vignettes du désordre (grands coups, effets d'obus, texture hachée...). La troisième partie convoque l'eau, les enfants, les cloches pacifiques (17'40), les trilles et les figures nerveuses d'un vieil avantgardisme ici « resémantisé » par le film de guerre, puis l'apaisement harmonieux, les résonances opulentes d'un piano-cymbalum, et l'unisson encore.

Il y a là tout un ruissellement iconique qui est bien de notre temps : l'œuvre de Jodlowski assume tous les détours que la musique a empruntés grâce à son association avec le mélodrame, avec le film ou ce « film pour l'oreille » commenté par les théoriciens de l'art radiophonique, de Rudolf Arnhem à Michel Chion. Saturée d'images, cette œuvre est pleinement en phase avec une époque dont le cinéma est devenu le grand art de référence et dont Lynch est le Godard. Tous les « objets sentimentaux » (Aragon) de notre temps sont présents chez Jodlowski : geste, énergie, son, image. Aimer la musique de Jodlowski, c'est aimer son époque.

<sup>6</sup> Jérémie Szpirglas, article disponible sur le site du compositeur : pierrejodlowski.fr

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flutes (Fl.):** Features complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings like *ff* and *mf*.
- Flute (A. Fl.):** Similar to the Flutes part, with dynamic markings *ff* and *pp*.
- Clarinets (Cl.):** Includes parts for Clarinet in C (Cl. C) and Clarinet in Bb (Cl. Bb), with dynamic markings *f* and *mf*.
- Violins (Vln.):** Violin 1 and Violin 2 parts, featuring melodic lines with dynamic markings *f* and *pp*.
- Viola (Vla.):** Part with dynamic markings *f* and *pp*.
- Violoncello (Vcl.):** Part with dynamic markings *f* and *pp*.
- Double Bass (Cb.):** Part with dynamic markings *f* and *pp*.
- Woodwinds:** Includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and English Horn (Corno Inglese), with dynamic markings *f* and *pp*.
- Brass:** Includes parts for Trumpets (Trompe), Trombones (Trombe), and Horns (Corno), with dynamic markings *f* and *pp*.
- Percussion (Perc.):** Includes parts for Snare Drum (Caisse claire), Bass Drum (Batterie), and Cymbals (Cymbales).

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*f*, *pp*, *mf*, *ff*). Performance instructions like "roll from a string" and "bequipes de cuivre" are present. Measure numbers 172, 173, 174, and 175 are indicated at the top of the score.

Drones (fragment of the score) © Editions Jobert, Paris

## Jodlowski in vier Punkten

Martin Kaltenecker

### Geste

Pierre Jodlowski trägt mit großer Überzeugung zum Diskurs der Geste bei, der in den letzten fünfzehn Jahren im Bereich der Neuen Musik und auch für die Interpretation immer wichtiger wurde, wobei letztere dann als „Perfomanz“ eher als Lektüre analysiert wird. Dieser Diskurs kennt zahlreiche Varianten, deren wichtigste, vielleicht die Basis aus der alle anderen entspringen, den *Körper* als Ursprung und Authentifizierung des Klangs sieht. Wohingegen die blutleere „Note“ – wenn es darum geht, Musik zu entwerfen, zu erklären, oder auch zwischen verschiedenen musikalischen Lösungen zu entscheiden – als Element eines abstrakten Glasperlenspiels abgewertet wird. Jodlowski hat zum Beispiel eine beeindruckende Installation konzipiert, in der die Körper der Besucher, die sich wie Performer zwischen vernetzten audiovisuellen Apparaten hin-und-herbewegen, durch verschiedenartige Berührungen dieser ein gemeinsames Werk erschaffen, immer neu und immer gleich, und zugleich einen einzigen kollektiven, technischen und agilen Körper bilden.

Was aber bezeichnet der Begriff der Geste im Bereich des Komponierens? Die Geste kann zu einem Bild, zu einem Zitat oder zu einem Schlag hin tendieren. Einmal vom Diskurs des Körpers getrennt betrachtet, erweist sich die Geste als dessen Gegenteil, nämlich als *kodiert*: Eine Geste wird wiedererkannt, sofort erfasst, und sie ist in dieser Hinsicht immer „sym-pathisch“, das heißt, sie erweckt Übereinstimmung. Die Geste ist wie die kurze Kristallisie-

rung eines Kodes, die auf uns zufliegt, sie hat etwas Fertiges, Abgerundetes und daher auch Starres. Im Wesentlichen kann eine Geste nur variiert oder mehr oder weniger stark betont werden. So ist der ganze erste Teil von *Drones* eine Verflechtung von wiederholten Elementen, die ein übergreifendes Ostinato ergeben; auch das Ende beruht auf Repetitionen, etwa eines 5/8-Motivs im Klavier, das Strawinsky zum Beispiel getriezt, gestört oder hätte hinken lassen. Hier aber entstehen Strukturen aus einer dem Jazz entlehnten Pulsierung: „Aus den Energien entstehen Rhythmen“<sup>1</sup>, und nicht umgekehrt.

Nichts kommt hier vor, was nur einmal auftauchte, nichts, das zerstört oder dekonstruiert würde, keine Elemente, die interagieren oder sich gegenseitig verschlingen – man kann sie nur unterbinden. Die Ästhetik der Geste steht im Dienste einer Musik, die sich von Dialektik und der deutschen Tradition der Durchführung befreit. Der gesamte zweite Teil von *Dialog/No Dialog*, eine Folge von Anfängen, Seufzern, Schlägen und absinkenden Gesten, könnte als eine Durchführung gehört werden, die andauernd in Schach gehalten wird.

### Energie

Gleichzeitig verbindet Jodlowski die Geste mit Theatralik: Die Musik insgesamt ist für ihn eine theatralische Kunst, als Musiktheater oder, allgemeiner, in Form jeglicher „Klang-Aktion“. Seine Bezugspunkte in dieser Hinsicht sind Mauricio Kagel, Jani Christou oder auch die choreographische

<sup>1</sup> „Le geste : questions de composition“, L'Inouï #2, IRCAM-Centre Pompidou, Éditions Léo Scheer, 2006, S. 94.



Verwendung der Gesten von Musikern bei Thierry De Mey. „Bei dem Versuch, eine ‚aktive‘ Musik zu erarbeiten, die verschiedenartige Beziehungen zu ihrer elektronischen und theatralischen Umgebung unterhält, erweist sich die Geste nicht eigentlich als ein Parameter der Musik, sondern als ihr Wesen selbst. [...] Die Geste ist nicht das Resultat des Komponierens, sondern sein Ausgangspunkt. Die Entstehung eines Werks beginnt mit der Geste und sie ermöglicht den Ausblick auf einen Raum, eine Form, auf Energien, aus denen Rhythmen entstehen – also Bewegungen, die die Szene ebenso bevölkern wie die Klänge, die sie projizieren“<sup>2</sup>.

Das musikalische Hören definiert sich so im Wesentlichen als ein Auffangen von Energien und als ein Beobachten, es wird zu einer Art Sehen, da das Werk als Szene vorgestellt wird. Welche Art Theater dient hier aber als Modell? Sicher nicht ein Theater der Verhandlungen und Dialoge, dessen Archetypus ein Text-Theater ist, so wie es Aristoteles, der „Vampir des Theaters im Okzident“<sup>3</sup> normiert hatte, sondern das Theater von Antonin Artaud, das „die Sprache zerbricht, um das Leben zu berühren“. Ein Theater des „frenetischen Sich-Ausgebens“ und des „kommunikativen Raschens“, für das die Bühne vor allem „ein konkreter Ort ist, der danach verlangt, dass man ihn ausfüllt, dass man seine konkrete Sprache sprechen lässt [...], ein Ort der für die Sinne bestimmt ist und vom Wort unabhängig ist“<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Ebd., p. 94.

<sup>3</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

<sup>4</sup> Antonin Artaud, „Le Théâtre et son double“, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 2004, S. 509, 516, 520 und 524.

Dementsprechend fasziniert Jodlowski das gesprochene, herausgeschleuderte Wort – das Wort als Geste, als Schrei, der die Luft durchzuckt. Wie jene Dichter (etwa Artaud oder Christophe Tarkos, dessen Texte er in der Oper *Aire du dire* 2010 übernommen hat), die als *performer* ihrer eigenen Dichtungen auftraten, tritt Jodlowski in seiner Komposition *Artaud Corpus fragments* (2007) auf. Er skandiert die (von Pierre Henry verarbeiteten) Blasphemien des Dichters mithilfe einer kleinen Box, die er am IRCAM entwickelt hat und die, durch Schläge mit der Hand und mehr oder weniger großem Druck, geräuschhafte Klänge auslöst<sup>5</sup>. Auch Jodlowskis Instrumentalmusik ist getränkt von dieser dramatischen Energie, sie sucht ebenfalls nach einer „konkreten Sprache“, die aus Zuständen, aus Vibrationen, einem Insistieren, einem Fluss von Energien besteht und die den Test des „blinden“ Hörens, wie es die CD bedingt, spielend besteht.

## Klang, Geräusch

„Hör zu!“ sagt eine warme Frauenstimme zu Beginn von *Dialog/No Dialog*. Doch wird das Zuhören kaum gefährdet von einer Musik, die volle Klänge und fast eine Über-Präsenz anstrebt. Der Klang kommt auf uns zu, wir müssen ihn nicht suchen oder entziffern, er überströmt uns. Keine Spur von Lachenmanns „musique concrète instrumentale“ oder Sciarrinos Irisierungen, sondern solides französisches Handwerk, welches um gute Verdoppelungen weiß und

<sup>5</sup> So zu sehen in dem Film von Maylis Dupont und Lionel Escama, *série Images d'une œuvre*, auf der homepage des Ircam.

wirkungsvolle Akkorde (selten mehr als 8 verschiedene Tonhöhen) auszuwählen versteht aus all dem, was der Computer dem Ohr des Künstlers anbietet. Der Klang wird hier mit der gleichen glückseligen Sicherheit gefeiert wie die Justiz oder die Freiheit auf den allegorischen Friesen der 3. französischen Republik.

Unruhe kommt in diese Klangwelt, wenn Geräusche in sie eindringen. Diese bezeichnen zunächst eine Öffnung zu dem hin, was das Werk umgibt; etwas, das innerhalb der Kunst liegt, wie die Natur – etwa Geräusche von Donnerschlägen oder Gewässern, die jeweils zu Beginn der drei Teile von *Barbarismes* auftauchen — das Stimmengewirr der Welt oder das Chaos. Zu der Oper *Aire du dire* bemerkt ein Kritiker: „Sämtliche Sprachanteile werden hier zerrieben von einer Rhythmik, die sowohl explosiv als auch melancholisch ist: Franklin D. Roosevelt nach Pearl Harbour, das Gesprochene einer banalen TV-Nachrichtensendung, Jean Jaurès, als er für den Frieden kämpfte, die *Encyclopédie* von Diderot und die Worte des Indianerchefs Seattle 1854. Sprachfetzen, die aus dem Kontext herausgelöst wurden und abgetrennt von dem, was folgte. Man deklariert, man sagt, man autorisiert, man behauptet, man zählt auf, man klagt an...“<sup>6</sup>.

In anderen Stücken erscheinen Geräusche als Faszination für ein Territorium, das von der Geschichte tätowiert wurde, wie in dem multimedialen Projekt *Berlin, Mémoires Aléatoires* (2001), einer Stadt voller „Phantome“ gewidmet, in der die Orientierungspunkte verloren gehen, auch für den Zuhörer. Eben-

<sup>6</sup> Jérémie Szpínglas, Artikel auf der homepage des Komponisten : pierrejodlowski.fr

so sind Geräusche die Thematik des Krieges, die in *Barbarismes* behandelt wird. Das Mischen und Einfügen von konkreten Klängen versteht sich somit auch als eine politische Geste, die Elfenbeintürme stürmt.

## Bild

In einem tieferen Sinne ist das Geflecht von Jodlowskis Musik „gemischt“: Klänge sind bei ihm keine abstrakten Elemente (oder nicht ausschließlich), sondern wie Bilder, die das hermeneutische Vermögen des Hörers ansprechen. Im ersten Teil von *Barbarismes* lässt eine Landschaft aus konkreten Geräuschen einen imaginären Film entstehen, eine Welt, aus der auch die Echos herkommen, die an „special effects“ (4'16-4'23) oder typische Quartakkorde aus Hollywood erinnern. Im zweiten Teil hört man Donnerschläge aus der Ferne, Regen fällt, Hunde bellen, der Topos des beruhigenden Unisonos wird eingesetzt, später Tritte von Soldaten (10'22), gequälte und zerrissene Figuren in Flöte und Bratsche, eine Melodie im Englischhorn, und all die Bilder der Unordnung (heftige Schläge, Einschläge von Granaten, zerhackte Texturen...). Der dritte Teil zitiert Wassergeräusche, Kinder und friedliche Glocken (17'40), Triller und nervösen Figuren eines verblassten Avantgardismus werden durch den Kriegsfilm wieder neu semantisch aufgeladen, bis hin zum harmonischen Frieden, den gesättigten Echotönen eines Klaviers, das in ein Cymbalon verwandelt wird und wiederum das Unisono.

Dieser bilderreiche Fluss ist typisch für unsere Zeit: Jodlowskis Werk nimmt ganz bewusst Umwege, die die Musik im Laufe ihrer Verbindung mit dem Melo-

drama, mit dem Film oder jenem „Film fürs Ohr“ gemacht hat, wie ihn Theoretiker des Hörspiels von Rudolf Arnheim bis Michel Chion beschrieben haben. Gesättigt von Bildern ist diese Musik auf einer Wellenlänge mit einer Epoche, in der der Film zur

wichtigsten Kunst wurde und deren Godard nun Lynch heißt. All die „sentimentalen Objekte“ (Aragon) unserer Zeit tauchen bei Jodowski auf – Geste, Energie, Klang, Bild. Jodowskis Musik zu mögen heißt, seine Zeit zu mögen.

4  
4

Rall. .... 3  
4

$\text{♩} = 60$  **C** combat

0'00 0'01 0'02

02

*ff* →

*ff* →

*ff* →

*ff* →

$\text{♩} = 60$  **C** 45

$\text{♩} = 60$  **C** 45

$\text{♩} = 60$  **C** 45

$\text{♩} = 60$  **C** 45

2  
16

2  
16

2  
16

2  
16

2  
16

2  
16

2  
16

2  
16

2  
16

Barbarismes (fragment of the score) © Editions-Pierre Jodowski



## Jodlowski in Four Points

Martin Kaltenecker

### Gesture

It is with great conviction that Pierre Jodlowski takes up the discourse on gesture that has become so important in the contemporary music field and for the topic of interpretation over the past fifteen years, “where” the latter is more often analyzed in terms of “performance” than of reading. This discourse knows numerous variants; the most important of these—perhaps the basis upon which all the others grow—views the *body* as the origin and authentication of sound, whereas the bloodless “note”—when it comes to conceiving of or explaining music, as well as deciding between different musical solutions—is deprecated as an element of an abstract sort of “glass bead game”. Jodlowski conceived an impressive installation, for example, in which the visitors’ bodies move to and fro like performers between networked audiovisual apparatuses to create a mutual work via the various ways in which the former touch the latter—always new and yet always the same, and at the same time forming a single, collective and agile body.

But to what does the idea of the gesture refer in the field of composing? The gesture can tend to resemble an image, a quotation or a blow. Once separated from the discourse on the body, the gesture proves to be its opposite—namely *coded*: a gesture is recognized, instantly understood, and is in this sense always “sym-pathetic”—that is, it elicits agreement. The gesture is like the brief crystallization of a code which flies straight at us; it possesses something of a consummated quality, in a sense rounded off and

thus also rigid. In essence, a gesture can only be varied or lent an emphasis that is more strong or less strong. In this sense, the entire first part of *Drones* comprises a mesh of repeated elements that amount to an overarching ostinato; the end, as well, is based on repetitions such as a 5/8 motif in the piano, which a Stravinsky, for example, might have aggravated, disturbed or allowed to limp—but here, the structures arise out of a pulsation borrowed from jazz: “The energies give rise to rhythms”, and not the other way around.

Nothing occurs just once: nothing destroyed or deconstructed, no elements that interact or devour each other—all are simply cut off. The aesthetic of the gesture serves a music that liberates itself from dialectics and from the German tradition of musical development. The entire second part of *Dialog/No Dialog*, a sequence of beginnings, sighs, blows and sinking gestures, could be listened to as a development section which is subject to constant inhibition.

### Energy

On the other hand, Jodlowski associates gesture with the theatrical: for him, music is altogether a theatrical art, in the form of music theatre or—more generally—in the form of any “sound-action”; his points of reference in this respect are Mauricio Kagel, Jani Christou and even the choreographic use of musicians’ gestures as employed by Thierry De Mey. “In the attempt to develop an ‘active’ music which maintains various connections to its electronic and theatrical environ-

<sup>1</sup> “Le geste : questions de composition”, L’Inouï #2, IRCAM-Centre Pompidou, Éditions Léo Scheer, 2006, p. 94.

ment, the gesture proves to be not really a parameter of music, but rather its very essence. [...] The gesture is not the result, but rather the starting point of composing. The genesis of a work begins with the gesture, and it makes it possible to view a space, a form, energies from which rhythms arise—in other words, movements which populate the scene just as much as the sounds that they project.<sup>2</sup>

Thus, musical listening defines itself essentially as the absorption of energies and as an act of observation; it becomes a sort of seeing, since the work is imagined as a scene. What kind of theatre, however, serves here as a model? Surely not a theatre of subplots and dialogs, the archetype of which would be a text-based mode of theatre as defined by that “vampire of the theatre in the Occident”<sup>3</sup>, Aristotle, but rather the theatre of Antonin Artaud which “shatters language in order to touch life”, a theatre of “frenetic pretension” and “communicative intoxication” for which the stage is above all “a concrete place which demands that one fill it, that one have its concrete language spoken [...], a place that is meant for the senses and is independent of the word.”<sup>4</sup>

Jodkowski is commensurately fascinated by the spoken, explosively uttered word—the word as a gesture, as a scream which rockets through the air and elicits consensus. Like those poets (such as Artaud or Christophe Tarkos, whose texts he set in the 2010 opera *Aire du dire*) who performed of their own

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>3</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

<sup>4</sup> Antonin Artaud, “Le Théâtre et son double”, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 2004, pp. 509, 516, 520 and 524.

poems, Jodkowski himself appears in his composition *Artaud Corpus fragments* (2007) and marks the poet’s blasphemies (edited by Pierre Henry) with the help of a little box which he developed at IRCAM and which emits noise-like sounds upon being struck by one’s hand using varying degrees of pressure<sup>5</sup>. Jodkowski’s instrumental music also feeds on this dramatic energy, likewise searching for a “concrete language” consisting of states, of tremors, of an insistence, of a flow of energies—and passing the test of “blind listening” (as imposed by the CD medium) with flying colours.

## Sound, rumour

“Listen!” implores a warm-toned woman’s voice at the beginning of *Dialog/No Dialog*. But listening will hardly be endangered by a music which aims to achieve a fullness of sound and a state of near overpresence. The sound approaches us—we need not search for it or decode it; it engulfs us. Not a trace of Lachenmann’s “musique concrète instrumentale” or Sciarrino’s iridescences, but rather solid French craftsmanship that understands how to use doublings advantageously and how to select effective chords (seldom including more than eight different pitches) from all that which the computer offers the composer’s ear. Here, sound is celebrated with the same cheerful assuredness as are justice and freedom in the allegorical friezes of the Third French Republic.

Restiveness enters this world of sound when it is penetrated by rumour. This refers first to an opening to that which surrounds the work, something which

<sup>5</sup> As can be seen on the IRCAM website in the film *Images d’une œuvre*, by Majlis Dupont and Lionel Escama.

lies beneath art, such as nature—like the sounds of thunderclaps or bodies of water that appear at the beginning of each of the three parts of *Barbarismes*—the world’s cacophony of voices, or chaos. Referring to the opera *Aire du dire*, a critic remarks: “Here, all discourses are pulverised by a rhythmic language that is at once explosive and melancholic: that of Franklin D. Roosevelt after Pearl Harbor or that of a mundane TV news report, that of Jean Jaurès as he fought for peace, of the *Encyclopédie* of Diderot and of the words of Indian chief Seattle in 1854. Shreds of discourse removed from their contexts and separated from what came thereafter. One declares, one says, one authorizes, one claims, one counts off, one accuses...”<sup>6</sup>.

In other pieces, the rumour manifests itself as the fascination with a territory which has been tattooed by history, as in the multimedia project *Berlin, Mémoires Aléatoires* (2001), dedicated to a city full of “phantoms” in which the points of orientation are lost—including for the listener. And rumour is finally the theme of war as treated in *Barbarismes*. Mixing and insertion of concrete sounds is thus also meant to be understood as a political gesture that storms the ivory towers.

## Image

In a still-deeper sense, Jodlowski’s music is “mixed”: for him, sounds are not (or not exclusively) abstract elements, but rather like images that address the hermeneutic abilities of the listener. In the first part

of *Barbarismes*, a landscape composed of concrete sounds conjures up an imaginary film—a world from which also emerge the echoes which are reminiscent of special effects (4’16–4’23) or in the fourth part chords so typical of Hollywood. In the second part, one hears thunderclaps from off in the distance, rain falls, dogs bark, the topos of the calming unison is summoned up, followed later on by the footsteps of soldiers (10’22), tortured and torn figures in the flute and the viola, a melody in the English horn, and all the iconic images of disorder (strong blows, grenade impacts, chopped-up textures, etc.). The third part quotes the sounds of water, children and peaceful bells (17’40), and the trills and nervous figures of an avant-gardism grown pale are recharged semantically via the war film leading all the way to a harmonious peace and the full echo-notes of a piano transformed into a cymbalom and then, once again, the unison passage.

This iconic flow is typical of our era: Jodlowski’s piece quite consciously follows the detours which music has taken over the course of its association with melodrama and with film or “film for the ears” as described by radio drama theoreticians from Rudolf Arnheim to Michel Chion. Saturated with images, this music is on the same wavelength as an era in which film became the most important art-form, with the mantle of Godard being assumed by Lynch. All of the “sentimental objects” (Aragon) of our era occur in the music of Jodlowski—gesture, energy, sound, image. Being fond of Jodlowski’s music means being fond of one’s own era.

<sup>6</sup> Jérémie Szpirglas in an article on the website of the composer: [pierrejodlowski.fr](http://pierrejodlowski.fr)





## Pierre Jodlowski

Pierre Jodlowski développe son travail en France et à l'étranger dans le champ des musiques d'aujourd'hui. Sa musique, souvent marquée par une importante densité, se situe aux croisements du son acoustique et du son électrique et se caractérise par son ancrage dramaturgique et politique. Son activité le conduit à se produire dans la plupart des lieux dédiés à la musique contemporaine mais aussi dans des circuits parallèles, danse, théâtre, arts plastiques, musiques électroniques. En parallèle à son travail de composition, il se produit également pour des performances, en solo ou en formation, avec d'autres artistes.

Dans ses projets, il a collaboré notamment avec les ensembles Ensemble intercontemporain, Ictus - Belgique, KNM - Berlin, le chœur de chambre les éléments, l'Ensemble orchestral contemporain, le nouvel Ensemble Moderne de Montréal, Ars Nova en Suède, Proxima Centauri... Il mène par ailleurs des collaborations privilégiées avec des musiciens comme Jean Geoffroy - percussion, Cédric Jullion - flûte, Wilhem Latchoumia - piano, Jérémie Siot - violon pour des œuvres et des recherches sur les nouvelles lutheries. Son travail sur l'image l'amène à développer des collaborations avec des artistes plasticiens, en particulier, Vincent Meyer, David Coste et Alain Josseau.

Il travaille également avec le scénographe Christophe Bergon sur plusieurs projets à la croisée du théâtre, des installations, du concert ou de l'oratorio.

Il a reçu des commandes de l'Ircam, de l'Ensemble intercontemporain, du ministère de la Culture, du CIRM, du GRM, du festival de Donaueschingen, de Radio France, du Concours de piano d'Orléans,

du GMEM, du Grame, de la fondation Siemens, du Théâtre National du Capitole de Toulouse, du projet européen INTEGRA... Lauréat de plusieurs concours internationaux, il a obtenu le prix Claude Arrieu de la Sacem en 2002 et a été accueilli en résidence à l'Académie des Arts de Berlin en 2003 et 2004. Ses œuvres et performances sont diffusées dans les principaux lieux dédiés aux arts sonores contemporains en France, en Europe, au Canada, en Chine, au Japon et à Taïwan ainsi qu'aux Etats-Unis.

Pierre Jodlowski realisiert seine Arbeiten in Frankreich und im Ausland auf verschiedene Art und Weise. Seine Musik ist oft von einer intensiven Dichte geprägt und bewegt sich an der Schnittstelle von akustischem und elektronischem Klang und ist durch sowohl durch theatrale als auch politische Aspekte charakterisiert.

Mit seinen Kompositionen bewegt er sich nicht nur im musikalischen Bereich, sondern er konzipiert seine Arbeiten auch im interdisziplinären Zusammenhang mit Tanz, Theater, bildender Kunst und elektronischer Musik. Ebenso ist er als Interpret aktiv, solo und in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern.

Er arbeitete bereits mit Ensembles wie dem Ensemble intercontemporain, Ictus - Belgique, KNM - Berlin, le chœur de chambre les éléments, l'Ensemble Orchestral Contemporain, le nouvel Ensemble Moderne de Montréal, Ars Nova en Suède und dem Proxima Centauri zusammen. Er kooperiert mit Musikern wie Jean Geoffroy (Percussion), Cedric Jullion (Flöte), Wilhelm Latchoumia (Piano) und Jeremy Siot (Violine), um die Möglichkeiten neuer Instrumente zu erforschen und zu verwenden.

Durch sein Interesse an bildender Kunst entwickelte

er eine Zusammenarbeit mit Vincent Meyer und Alain Coste Josseau. Mit dem Bühnenbildner Christophe Bergon entwickelte er mehrere Projekte an der Schnittstelle von Theater, Installation und Konzert oder Oratorium.

Er bekam Kompositionsaufträge von IRCAM, Ensemble intercontemporain, Ministère de la Culture, CIRM, GRM, Donaueschinger Musiktage, Radio France, Concours de Piano d'Orléans, GMEM, GRAME, der Siemensstiftung, Théâtre National du Capitole de Toulouse und vom europäischen Projekt Integra. Als Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe gewann er den Prix Claude Arrieu der SACEM 2002 und war Artist-in-residence der Akademie der Künste Berlin 2003 und 2004.

Pierre Jodlowski develops his work in various ways in France and abroad. His projects, often characterized by a strong density, are somewhere at the border between acoustic and electrical sound and focus on stage dramaturgy as well as political engagement. His work as a composer led him to perform in most places dedicated to contemporary music but also in parallel circuits, dance, theater, visual arts, electronic music. His work unfolds today in many areas and the outskirts of his musical universe, he worked on image for interactive programming facilities, staging and seeks above all to question the relationship dynamic performance spaces. He now claims the practice of "active" music in its physical dimension [gestures, energy, space] as well as in its psychological dimension [evocation, memory, cinematic]. In parallel to his compositions, it also occurs for performance, solo or in groups with other artists.

In its projects, he has collaborated with ensembles Intercontemporain Ictus - Belgium, KNM - Berlin, the Ensemble Orchestral Contemporain, the new Ensemble Moderne - Montreal, Ars Nova - Sweden, Proxima Centauri. He also conducts collaborations with musicians such as Jean Geoffroy - percussion, Cedric Jullion - flute, Wilhelm Latchoumia - piano, Jeremy Siot - violin for works and research on the new instruments capacities. He recently produced a trio with Roland Auzet (percussion) and Michel Portal (clarinet). His work led him to develop collaborations with visual artists, in particular, Vincent Meyer and David and Alain Coste Josseau.

He has also worked with the stage designer Christophe Bergon on several projects at the intersection of theater, installation, concert or oratorio.

His works are partly published by Editions Jobert and are the subject of several publications and video recordings.

He has received commissions from IRCAM, Ensemble intercontemporain, the French Ministry of Culture, Théâtre National du Capitole, CIRM, the GRM, the Donaueschingen Festival, Radio France, the piano competition in Orleans, GMEM, GRAME, Siemens Foundation, the European project INTEGRA etc. Winner of several international competitions, he won the Prix Claude Arrieu SACEM in 2002 and was in residence at the Academy of the Arts in Berlin in 2003 and 2004. His works and performances are broadcast in key places devoted to contemporary sound arts in France, Europe, Canada, China, Japan, Taiwan and the United States.

[www.pierrejodlowski.fr](http://www.pierrejodlowski.fr)



© Aymeric Warmé-Janville

## Sophie Cherrier

Sophie Cherrier étudie au Conservatoire national de région de Nancy (classe de Jacques Mule) puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où elle remporte le Premier Prix de flûte (classe d'Alain Marion) et de musique de chambre (classe de Christian Lardé). Elle intègre l'Ensemble intercontemporain en 1979. Elle collabore à de nombreuses créations, parmi lesquelles *Mémoriale* de Pierre Boulez (enregistrement Erato), *Esprit rude/Esprit doux* d'Elliott Carter (Erato), *Chu Ky V* de Ton-Thât Tiêt. Sophie Cherrier a enregistré la *Sequenza I* de Luciano Berio (Deutsche Grammophon), ...*explosante fixe*... (Deutsche Grammophon) et la *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez (Erato), *Imaginary Sky-lines* pour flûte et

harpe d'Ivan Fedele (Adès), *Jupiter et La Partition du ciel et de l'Enfer* de Philippe Manoury (collection « Compositeurs d'aujourd'hui »). Elle s'est produite avec le Hallé Orchestra de Manchester, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, le London Sinfonietta, et l'Orchestre philharmonique de Berlin.

Sophie Cherrier est professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP) depuis 1998 et donne également de nombreuses master classes, en France et à l'étranger.

Sophie Cherrier studierte am Conservatoire National de Région de Nancy ( Klasse Jacques Mule) und danach am Conservatoire de Paris (CNSMDP), wo sie den Ersten Preis für Flöte (Klasse Alain Marion) und für Kammermusik (Klasse Christian Lardé) erhielt.

1979 wird sie Mitglied des Ensemble intercontemporain. Sie wirkt bei zahlreichen Uraufführungen mit, darunter *Mémoriale* von Pierre Boulez (Einspielung bei Erato), *Esprit Rude/Esprit Doux* von Elliott Carter (Erato), *Chu Ky V* von Ton-Thât Tiêt. Sophie Cherrier spielte *Sequenza I* von Luciano Berio (Deutsche Grammophon), ... *explosante fixe* ... (Deutsche Grammophon) und die *Sonatine für Flöte und Klavier* von Pierre Boulez (Erato), *Imaginary Sky-lines* für Flöte und Harfe von Ivan Fedele (Adès), *Jupiter et La Partition du ciel et de l'enfer* von Philippe Manoury (Reihe „Compositeurs d'aujourd'hui“) ein. Sie trat mit dem Hallé Orchestra von Manchester, dem Cleveland Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, der London Sinfonietta und den Berliner Philharmonikern auf.

Sophie Cherrier hat seit 1998 eine Professur am Conservatoire de Paris (CNSMDP) inne und gibt zahlreiche Meisterkurse innerhalb und außerhalb Frankreichs.

Sophie Cherrier studied at the Conservatoire national de région de Nancy and then at the Conservatoire national supérieur de musique de Paris, where she graduated with highest honors in flute (under the tutelage of Alain Marion) and chamber music (under the tutelage of Christian Lardé).

She joined the Ensemble intercontemporain in 1979. She has performed in the premieres of numerous works, including *Mémoriale* by Pierre Boulez, *Esprit rude/Esprit doux* by Elliott Carter (Deutsche Grammophon recording), and *Chu Ky V* by Ton-Thât Tiêt. Sophie Cherrier has also recorded *Sequenza I* by Luciano Berio (Deutsche Grammophon),

...*explosante fixe...* and *Sonatine pour flûte et piano* by Pierre Boulez (Erato), *Imaginary Sky-lines* for flute and harp by Ivan Fedele (Adès), *Jupiter* and *La Partition du ciel et de l'Enfer* by Philippe Manoury (for the collection "Compositeurs d'aujourd'hui"). She has performed with the Hallé Orchestra of Manchester, the Cleveland Orchestra, the Los Angeles Philharmonic Orchestra, and the London Sinfonietta. After being awarded the Certificat d'aptitude, she was appointed Professor at the Conservatoire de Paris in 1998. Her penchant for teaching has led her to conduct various master classes, both in France and abroad.

## Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/  
musique

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou, que dirige Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique dans le monde dédié à la recherche et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens...).

Attaché à la transmission des travaux issus de ses laboratoires de recherche, autant qu'à la diffusion des œuvres créées dans ses studios, l'Ircam propose un large volant d'actions pédagogiques et de rencontres s'adressant aux professionnels de la musique, aux universitaires, aux scolaires tout comme au grand public.

## IRCAM

Forschungsinstitut für Akustik/Musik

Das IRCAM wurde 1970 von Pierre Boulez als eigenständige Abteilung des Centre Pompidou in Paris gegründet und steht seit Januar 2006 unter der Leitung von Frank Madlener. Heute ist es eines der weltweit größten Institute für unabhängige Forschung und Produktion im Bereich zeitgenössischen Musikschaftens. Mehr als 150 Mitarbeiter nehmen an den wissenschaftlichen, kreativen und pädagogischen Aktivitäten des IRCAM teil (Komponisten, Forscher, Ingenieure, Musiker, Techniker...).

Die Vermittlung der aus den Recherchegruppen hervorgehenden Ergebnisse und die Verbreitung der in seinen Studios geschaffenen Werke sind für das

Institut von entscheidender Bedeutung. Das IRCAM offeriert daher ein umfassendes pädagogisches Programm mit Kursen, Workshops und Seminaren, das sowohl Angebote für professionelle Komponisten und Musiker, für Akademiker, als auch für Schüler und die breite Öffentlichkeit beinhaltet.

## IRCAM

Institute for Research and Coordination Acoustic/  
Musical

Founded in 1970 by Pierre Boulez, IRCAM is an institution linked with the Centre Pompidou and has been directed by Frank Madlener since January 2006. Today, it is one of the world's largest public research centers dedicated both to research and musical expression. More than 150 staff members contribute to the institute's activities (composers, researchers, engineers, performers, technicians, etc.).

Equally dedicated to the communication of the research carried out in its laboratories and to the diffusion of the works created in its studios, IRCAM offers a broad array of educational activities and encounters that address music professionals, scholars, school groups, and the general public.

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

## Ensemble intercontemporain



© Aymeric Warmé-Janville

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du vingtième siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble.

Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques.

Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et

s'ajouter aux chefs-d'œuvre du vingtième siècle.

En collaboration avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam), l'Ensemble intercontemporain participe à des projets incluant des nouvelles techniques de génération du son.

Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale.

Depuis 2004, les solistes de l'Ensemble participent en tant que tuteurs à la Lucerne Festival Academy, session annuelle de formation de plusieurs semaines

pour des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs du monde entier.

En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Das 1976 von Pierre Boulez mit Unterstützung des damaligen Staatssekretärs für Kultur, Michel Guy, und Nicholas Snowman, gegründete Ensemble intercontemporain besteht aus 31 Solisten, die die Liebe zur zeitgenössischen Musik (20. Jh. bis heute) vereint. Als Kernformation gebildet, beteiligen sie sich an den in der Satzung des Ensembles festgeschriebenen Aufgaben der Verbreitung, Übertragung und Schöpfung.

Unter der musikalischen Leitung von Susanna Mälkki arbeiten sie an Seite der Komponisten an der Erforschung der instrumentalen Techniken und an Projekten, die Musik mit Tanz, Theater, Film, Video und bildende Kunst verbinden.

Das Ensemble erteilt jedes Jahr Aufträge und führt neue Werke auf, die sein Repertoire bereichern und sich an die Meisterwerke des 20. Jh. anreihen.

Die musikalischen Schauspiele für junge Leute, die Weiterbildungskurse für junge Instrumentalisten, Dirigenten und Komponisten sowie die zahlreichen Aktionen zur Sensibilisierung des Publikums zeugen vom tiefen und international anerkannten Engagement des Ensembles in der Förderung der zeitgenössischen Musik und der musikalischen Bildung.

Seit 1995 hat das Ensemble die Cité de la Musique (Paris) als ständigen Sitz bezogen. Es produziert sich sowohl in Frankreich wie im Ausland, wo es auf großen internationalen Festivals gastiert, und nimmt regelmäßig CDs auf.

Das vom Ministère de la Culture et de la Communication finanzierte Ensemble wird ebenfalls von der Ville de Paris unterstützt.

In 1976, Pierre Boulez founded the Ensemble intercontemporain with the support of Michel Guy (who was Minister of Culture at the time) and the collaboration and Nicholas Snowman. The Ensemble's 31 soloists share a passion for 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> century music. They are employed on permanent contract, enabling them to fulfill the major aims of the Ensemble: performance, creation and education for young musicians and the general public.

Under the artistic direction of Susanna Mälkki, the musicians work in close collaboration with composers, exploring instrumental techniques and developing projects that interweave music, dance, theater, film, video and visual arts.

The Ensemble is renowned for its strong emphasis on music education: concerts for kids, creative workshops for students, training programs for future performers, conductors, composers, etc.

Based at the Cité de la Musique (Paris) since 1995, the Ensemble performs and records in France and abroad, taking part in major festivals worldwide.

The Ensemble is financed by the Ministry of Culture and Communication and receives additional support from the Paris City Council.



## Susanna Mälkki

Née à Helsinki, Susanna Mälkki mène une brillante carrière de violoncelliste avant d'étudier la direction d'orchestre avec Jorma Panula et Leif Segerstam à l'Académie Sibelius. De 2002 à 2005, elle est directrice artistique de l'Orchestre symphonique de Stavanger. Profondément engagée au service de la musique contemporaine, elle collabore avec de nombreux ensembles (Klangforum Wien, Birmingham Contemporary Music Group, ensembles ASKO, Avanti !,) avant d'être nommée directrice musicale de l'Ensemble intercontemporain en 2005.

Susanna Mälkki s'investit également beaucoup dans l'interprétation du répertoire symphonique et de l'opéra classique et contemporain. Elle parcourt le

monde pour diriger de nombreuses et prestigieuses formations parmi lesquelles les orchestres philharmoniques de Berlin, Los Angeles, Munich, Radio France, les orchestres symphoniques de Boston, San Francisco, Birmingham, de la BBC et de la NHK (Tokyo) ou encore le Royal Concertgebouw Orchestra, les Wiener Symphoniker ou la Bayerischen Rundfunks.

Die in Helsinki geborene Susanna Mälkki machte sich als brillante Cellistin einen Namen, bevor sie bei Jorma Panula, Eri Klas und Leif Segerstam an der Akademie Sibelius Dirigieren studierte.

Im Rahmen ihres starken Engagements für die zeitgenössische Musik hatte sie bereits regelmäßig mit vielen Ensembles gearbeitet, bevor sie beim Lucerne Festival 2004 erstmals das Ensemble intercontemporain in einem Birtwistle-Programm dirigierte. In der Folge des Konzerts wurde sie zum Musikalischen Leiter ernannt. Im März 2007 dirigierte sie neben Pierre Boulez und Peter Eötvös das 30-Jahr-Jubiläumskonzert des Ensembles.

In den vergangenen Saisonen dirigierte Susanna Mälkki viele renommierte Orchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Los Angeles Philharmonic Orchestra, die Münchner Philharmoniker, Radio France, die Sinfonieorchester von Boston, San Francisco, Birmingham, BBC und NHK (Tokyo), das Royal Concertgebouw Orchestra, die Wiener Symphoniker und das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Born in Helsinki, Susanna Mälkki had a successful career as a cellist before studying conducting under Jorma Panula and Leif Segerstam at the Sibelius Academy.



Very committed to contemporary music, she had worked regularly with many ensembles before conducting the Ensemble intercontemporain for the first time in an all-Birtwistle programme at the Lucerne Festival in 2004. The concert was the catalyst for her appointment as Music Director. In recent seasons Susanna Mälkki has conducted many prestigious orchestras including the Berliner Philharmoniker, the Symphony Orchestras of Los Angeles, Munich, Radio France, Boston, San Francisco, Birmingham, BBC and NHK (Tokyo) and the Royal Concertgebouw Orchestra, the Wiener Symphoniker and the Symphony Orchestra of the Bayerischer Rundfunk.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /  
All artist biographies at /  
Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :  
**[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)**

*English translation: Christopher Roth*  
*Traduction française : Martin Kaltenecker*  
*Deutsche Übersetzung: Katrin Gann*

**ALBERTO POSADAS**

Glossopoeia

Ensemble intercontemporain  
François-Xavier Roth  
IRCAM-Centre Pompidou0013112KAI **SIRÈNES****UNSUK CHIN**

Xi

Piia Komsí • Samuel Favre  
Dimitri Vassilakis  
Ensemble intercontemporain  
Patrick Davin • David Robertson  
Kazushi Ono • Stefan Asbury0013062KAI **SIRÈNES****HÉCTOR PARRA**

Hypermusic Prologue

A Projective opera in seven planes

Lisa Randall • Matthew Ritchie  
Charlotte Ellett • James Bobby  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou0013042KAI • 2 CD BOX **SIRÈNES****PHILIPPE MANOURY**Fragments pour un portrait  
Partita IChristophe Desjardins  
Susanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou0012922KAI **SIRÈNES****MICHAEL JARRELL**

Cassandre

Astrid Bas  
Susanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou0012912KAI **SIRÈNES****BRUNO MANTOVANI**Le Sette Chiese  
Streets  
Eclair de LuneSusanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou0012722KAI **SIRÈNES****LUCA FRANCESCONI**Etymo • Da Capo  
A fuoco • AnimusSusanna Mälkki  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM-Centre Pompidou0012712KAI **SIRÈNES****FRIEDRICH CERHA**Bruchstück, geträumt  
Neun Bagatellen • InstantsKlangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Peter Rundel  
Zebra Trio

0013152KAI

**FRIEDRICH CERHA**Spiegel  
Momentum • MomenteSWR Sinfonieorchester Baden-Baden  
und Freiburg • Sylvain Cambreling  
ORF Radio-Symphonieorchester Wien  
Dennis Russell Davies  
Friedrich Cerha

0013002KAI • 2 CD BOX

CD-Digipac by  
Optimal media production GmbH  
D-17207 Röbel/Müritz  
<http://www.optimal-online.de>© & P 2011 KAIROS Music Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)**KAIROS**