

FÊTE DE LA PERCUSSION

Samedi 22 juin, 20h30

CENTQUATRE, nef Curial

Ensemble de percussions du Conservatoire national supérieur
de musique et de danse de Paris
Direction Michel Cerutti

Wolfgang Rihm

Tutuguri VI (Kreuze)

Iannis Xenakis

Persephassa

Entracte

Yan Marez

Festin

Durée: 1h45 (avec entracte)

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Avec la participation de la Sacem.

L'Ircam est partenaire du CENTQUATRE-Paris pour l'accueil de projets d'expérimentation autour du spectacle vivant.



FÊTE DE LA PERCUSSION

Samedi 22 juin, 20h30
CENTQUATRE, nef Curial

« Je suis un passeur »

ENTRETIEN AVEC YAN MARESZ

Yan Maresz, vous avez connu un parcours inhabituel pour un compositeur de la sphère dite « contemporaine » : vous êtes passé par le jazz, avez collaboré longuement avec le guitariste John McLaughlin et étudié le jazz au Berklee College of Music de Boston puis la composition à la Juilliard School de New York...

Le Berklee College of Music était parfait pour le jazz, mais pas pour la composition qui m'intéressait de plus en plus. En 1987, j'ai décidé de passer le concours d'entrée à la Juilliard en composition où j'ai fait tout mon cursus avec David Diamond et Milton Babbitt. Cette activité de compositeur s'est développée en parallèle de ma pratique du jazz (orchestrations, arrangements, et autres collaborations). Les deux étaient toutefois complètement distinctes, sans lien entre elles, et puis la composition a pris le pas sur l'autre, aux alentours de 1991. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je suis rentré en France : à l'époque, aux États-Unis, la musique contemporaine était assez « ghettoïsée » dans les universités et il me semblait que tout se passait en Europe. De plus, je comptais faire le cursus de l'Ircam, et dès lors que j'arrêtais le jazz, je n'avais plus aucune raison de rester à New York, où j'ai quand même passé huit ans.

Vous citez à l'instant David Diamond et Milton Babbitt : qui furent vos autres professeurs ou modèles ?

À ce moment-là, j'étais très influencé par Luciano Berio et, dans une moindre mesure, Pierre Boulez. J'ai bien connu Berio : j'étais, et je suis toujours, fasciné par sa musicalité irrésistible. Je l'ai fréquenté, mais je ne peux pas dire que j'ai étudié auprès de lui.

Vous êtes connu - et reconnu d'ailleurs - pour vos intenses activités de pédagogue. Vous avez notamment enseigné la composition aux étudiants du Cursus d'informatique musicale de l'Ircam de 2006 à 2011 : qu'est-ce qui vous a attiré là, alors que votre production de musique électroacoustique est somme toute limitée ?

Enseigner fait aujourd'hui partie intégrante de mon métier, même si j'ai commencé sur le tard : je travaillais déjà depuis une quinzaine d'années. C'est au Cnsmdp et au Cursus de l'Ircam que j'ai pris mes premiers postes d'enseignement, la même année. Enseigner à l'Ircam m'a d'emblée séduit, car c'est une maison que je pense bien connaître, et pour laquelle j'ai une grande affection. Étant passé moi-même par ce Cursus, je sais combien un jeune compositeur, fraîchement arrivé à l'Ircam, a besoin d'un guide qui l'oriente dans les méandres de cette mémoire, étonnamment assez peu vivace - pour ce qui est de confronter le travail présent des compositeurs avec les travaux passés.

C'est un savoir sédimenté ?

Disons que, de mon point de vue, l'Ircam ne travaille pas suffisamment son histoire et ses acquis. Beaucoup de choses merveilleuses - des partitions, mais aussi et surtout des objets et idées technologiques - sommeillent dans les fonds de tiroir : seuls les habitués des lieux, qui fréquentent l'institut depuis des années, savent où elles se trouvent. Pourtant, la découverte des expériences que leurs aînés ont menées avant eux est passionnante en plus d'être primordiale pour les jeunes compositeurs. Cela permet aussi de leur donner des moyens supplémentaires pour éviter les effets de mode qui sont légion du point de vue technologique. En plus du rôle de professeur de composition, j'ai donc, pendant cinq ans, endossé celui de passeur d'informations et de documentations. Les étudiants du cursus sont archi-diplômés. Ils se sont tous formés auprès d'excellents professeurs et ne sont pas là pour apprendre à écrire, mais pour qu'on leur donne les clefs d'un outil complexe et pour aborder la problématique de l'écriture avec le médium électronique. Tout ceci ne m'empêchait bien sûr nullement de porter un regard critique sur leurs choix et leur travail musical par ailleurs.

Et aujourd'hui ?

Aujourd'hui, j'enseigne au CRR de Boulogne, où je tiens la classe de musique électronique, et au Cnsm dp, où, après avoir enseigné l'orchestration pendant cinq ans, j'enseigne en première année les « Nouvelles technologies appliquées à la composition » : c'est une classe d'électroacoustique, où je donne aux étudiants une formation de base, « schaefferienne » dirons-nous. Il faut bien commencer par le commencement et la culture du son est un aspect essentiel de notre métier.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

WOLFGANG RIHM

Tutuguri VI (Kreuze)

(1981)

Pour six percussionnistes

Musique d'après Antonin Artaud

Durée: 35 minutes

Éditions: Universal Éditions, n° UE 32362

Création: le 20 septembre 1981, à Cologne (Allemagne),
par le Kolberg Percussion Ensemble, sous la direction
de Manfred Reichert.

*Sur le déchirement d'un tambour et d'une trompette
longue,
étrange,
les six hommes
qui étaient couchés,
roulés à ras de terre,
jaillissent successivement comme des tournesols,
non pas soleils mais sols tournants,
des lotus d'eau,
et à chaque jaillissement
correspond le gong de plus en plus sombre
et rentré
du tambour
jusqu'à ce que tout à coup on voie arriver au grand galop,
avec une vitesse de vertige,
le dernier soleil,
le premier homme,
le cheval noir avec un
homme nu,
absolument nu
et vierge
sur lui.*

Extrait de *Tutuguri, Le rite du soleil noir*
d'Antonin Artaud

Tutuguri, ou *Le rite du soleil noir*, est un poème qu'Antonin Artaud (1896-1948) a composé suite à une expérience chamanique: le rite du Peyotl. Cet hallucinogène, de la même famille que la mescaline et extrait d'un petit cactus d'Amérique du Nord, est encore utilisé par des peuples amérindiens lors de certaines cérémonies.

Le texte, et l'expérience qu'elle présuppose, a inspiré à Wolfgang Rihm un long « Poème dansé »: près de deux heures de musique pour grand orchestre, chœur sur bande magnétique et récitant (ce dernier psalmodiant le texte d'Artaud). Divisé en six parties et dominé jusqu'à l'obsession par des percussions turbulentes, le poème peut être joué en intégralité ou chaque partie séparément.

Tutuguri VI (Kreuze) conclut sur une note de violence et de sauvagerie extrêmes un poème déjà tourné vers la folie. Le sous-titre entre parenthèses - « Kreuze » signifie « Croix » en allemand - renvoie aux deux vers qui ouvrent la dernière strophe du poème: « *Or, le ton majeur du rite est justement/L'ABOLITION DE LA CROIX.* » Composée pour six percussionnistes spatialisés, jouant principalement des peaux et des accessoires (donc sans hauteur fixe), c'est une musique primale, percutante, hypnotisante, qui évolue par blocs massifs et répétitions sèches et démentes.

Une expérience qui dépasse le musical.

J. S.

IANNIS XENAKIS

Persephassa

(1969)

Pour sextuor de percussions entourant le public

Durée: 24 minutes

Commande: ministère de la Culture

(Direction de la Musique) et Festival de Persépolis

Dédicace: les Percussions de Strasbourg

Éditions: Salabert, Paris

Création: le 9 septembre 1969, à Persépolis (Iran), dans le cadre du Festival de Chiraz, par les Percussions de Strasbourg.

«*Persephassa, nom archaïque de Perséphone ou Kore, déesse de la renaissance de la nature au printemps, femme de Pluton.*»

Iannis Xenakis

Persephassa, qui doit être interprétée de préférence en plein air (la création eut lieu à Persépolis, chacun des percussionnistes étant installé sur la souche d'une colonne du palais de Darius I^{er}), figure une étape supplémentaire dans les recherches de Xenakis sur la spatialisation: les six percussionnistes entourent le public. La distance entre chacun d'entre eux peut aller jusqu'à cinquante mètres, ce qui donne une circonférence maximale de trois cents mètres au sein de laquelle la musique sera spatialisée.

Enchaînée sans arrêt d'un bout à l'autre, *Persephassa* peut, pour l'analyse, se diviser en trois sections principales. La première est basée sur la théorie des cribles. Il y a là 2 986 notes ou impacts, simultanés ou successifs, en de multiples dynamiques traversées par des accentuations (les mesures 169 et 170 possèdent à elles deux 148 notes). La partition étant conçue pour la spatialisation, chacun des percussionnistes

prend en charge, sur de courts instants, la totalité des six parties, ce qui procure l'évidence de la localisation exacte du son.

La deuxième section s'articule autour de deux pôles: le silence (que Xenakis veut absolu) et l'enchaînement de tempi superposés. Les six percussionnistes commencent en unisson métrique. Puis, dès la troisième mesure, trois des exécutants poursuivent sur les mêmes rythmes, alors que les trois autres commencent à jouer à un tempo légèrement supérieur. Il se crée ainsi un décalage précisément calculé qui donne à l'oreille une sensation d'écho. Selon ce processus, chacun des percussionnistes autonomisera son tempo pour obtenir la superposition de six tempi différents. Les silences créent à la fois un contraste avec la première partie et mettent en valeur les sonorités pures et simples des percussions. Ici les instruments sont des peaux, auxquelles s'ajoutent des bois, puis des métaux, comme les simantras aux sons suraigus proches de l'ultrason. Les simantras sont de nouveaux instruments, en bois ou en métal, imaginés par le compositeur. Déjà utilisés dans *L'Orestie*, ils trouvent leur source dans «les simandres des couvents grecs, véritables nids d'une rythmique ancestrale non encore détruite par la Radio, la Télévision ou les invasions», écrira Xénakis. Viendront ensuite les cymbales et les tam-tams, accompagnés sur la fin de sirènes à bouche.

La dernière section de *Persephassa* est une véritable construction dans l'espace. La répétition sans fin d'une unique cellule rythmico-dyna-

mique, et son passage d'un instrumentiste à l'autre, crée le sentiment d'une rotation spatiale. Chacun des six percussionnistes prend en charge l'un des six temps de la mesure. Une mesure entière représente un tour complet du manège musical. Six cercles concentriques sont ainsi en présence et se superposent par le jeu constamment enchaîné des six musiciens. Les trajectoires se croisent ou évoluent selon une « chorégraphie » sonore mise en scène par le compositeur. Par une accélération progressive allant de 30 à la noire à plus de 208 (au-delà de la graduation maximale d'un métronome), la musique va transporter l'auditoire dans un gigantesque tourbillon. Si ce « tourniquet » évoque la danse des derviches tourneurs, Xenakis ne vise pas à la transe : de brusques coupures, brèves mais réparties d'une manière imprévisible, sortent sur la fin l'auditeur de sa torpeur.

D'après Jean Batigne et Makis Solomos
Programme du concert du lundi 16 juin 2003 au Jardin
des Tuileries, Festival Agora
(source : Médiathèque de l'Ircam)

YAN MARESZ

Festin

(1999)

Pour douze percussionnistes

Durée: 20 minutes

Commande: Festival international d'Art lyrique

d'Aix-en-Provence

Éditions: Durand, Paris, n° D. et F. 15207

Création: le 21 juin 1999, à la Cité du livre

d'Aix-en-Provence (France), par les stagiaires

percussionnistes de l'Académie européenne de musique

d'Aix-en-Provence, sous la direction de Michel Cerutti.

«*Festin* représente la première tentative de constituer un véritable orchestre de percussions. C'était un vieux rêve de Michel Cerutti, que le Festival d'Aix-en-Provence et Philippe Manoury ont rendu possible. C'est d'ailleurs Philippe Manoury qui a suggéré mon nom pour la première commande destinée à l'inauguration de cette formation d'un nouveau genre. L'idée était de provoquer une manière différente d'écrire pour les percussions. Le répertoire compte aujourd'hui plus d'une dizaine de pièces - notamment suite à des commandes passées dans le cadre de l'académie du Festival de Lucerne.

Michel Cerutti et moi nous sommes donc d'abord attelés à "penser" ce nouvel orchestre, avec une nomenclature fixe. La première chose à faire, c'était de mettre de l'ordre dans l'immense capharnaüm que sont les percussions. On les a donc regroupées et pensées sous forme de familles - sur le modèle orchestral. D'emblée, Michel Cerutti a voulu écarter tous les accesseurs - je n'étais pas complètement d'accord à l'époque, mais il s'agissait d'organiser l'ensemble chromatiquement, et de tout noter chromatique-

ment sur la partition. Pour chaque qualité - bois, peau, métal -, la tessiture entière est disponible à tout moment, du plus grave au plus aigu.

C'est de là que vient le titre de la pièce: quand je suis entré dans la salle de concert pour la première fois, j'ai vu tous ces instruments sur la scène. Avec toutes ces couleurs, toutes ces formes, c'était comme l'immense table d'un festin majestueux, une orgie, une démesure. Deux octaves de gong sur pied à côté de deux octaves de cloches plates, c'est impressionnant! Le compositeur peut donc orchestrer les plans sonores. Cela implique un travail complexe et approfondi des percussionnistes, qui n'ont pas l'habitude de travailler ainsi: ils doivent changer leur manière de jouer. À l'instar des instrumentistes de pupitre dans l'orchestre, il faut qu'ils comprennent leurs rôles au sein d'un tout qu'ils ne peuvent percevoir de manière globale.

Festin donne le sentiment d'une fusion presque "philharmonique" des sons des percussions. C'est comme une grande symphonie, qui explore divers états de l'orchestre au sein d'une structure dont le moteur premier est la polyrythmie. Tous les mouvements ont en effet une structuration sous-jacente polyrythmique, dont on entend parfois clairement l'articulation, et qui sert sinon de simple trame sur laquelle les figures musicales viennent se greffer.

Le rapport des rythmes à une pulsation, ou à une perception potentielle d'un tempo éventuellement fantôme est, selon moi, primordial - bien plus que les durées, dans le sens d'une musique

de durée. Là résident l'articulation et le mouvement. Les rythmes sont des micro-organismes, qu'on ne comprend que si on en saisit la forme. Certaines musiques prennent le contrôle du temps, d'autres le subissent. Je n'aime ni celles qui n'ont un rapport que lointain à la pulsation, ni celles qui changent constamment, fuyant à tout prix la répétition.»

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES

DES COMPOSITEURS

Yan Maresz (né en 1966)

Yan Maresz commence par étudier le piano et la percussion à l'Académie de musique de Monte-Carlo puis se consacre à la guitare rock et jazz en autodidacte. À partir de 1983, il étudie auprès du guitariste John McLaughlin dont il a été le seul élève et, depuis 1989, le principal orchestrateur et arrangeur. Il étudie le jazz au Berklee College of Music (Boston) de 1984 à 1986 puis s'oriente vers l'écriture. En 1986, il entre en classe de composition à la Juilliard School de New York. Professeur assistant des classes d'écriture à la Juilliard School de 1990 à 1992, il complète son cursus avec David Diamond en 1992.

En 1993, il suit le cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam auprès de Tristan Murail. Il y écrit *Metallics* (1995, révisé en 2001). Il est pensionnaire à l'Académie de France à Rome, villa Médicis de 1995 à 1997, à l'Europäisches Kolleg der Künste de Berlin en 2004, et à la Civitella Ranieri Foundation en 2012.

Par ailleurs, Yan Maresz enseigne activement. Il donne des master classes en Europe et au Canada. Il est compositeur en résidence au conservatoire de Strasbourg en 2003-2004 et professeur invité à l'université McGill de Montréal en 2004-2005. Il enseigne la composition aux étudiants du Cursus d'informatique musicale de l'Ircam de 2006 à 2011 et il est actuellement professeur d'orchestration et d'électroacoustique au Cnsmdp et au CRR de Boulogne-Billancourt. Maresz collabore avec les Ballets de Monte-Carlo et leur chorégraphe Jean-Christophe Maillot. *Al Segno*, commande de l'Ircam-Centre Pompidou est également composée pour la danse et cho-

régraphiée par François Raffinot, mais l'œuvre sera reprise et développée pour le concert, donnant naissance à *Sul Segno* en 2004. Parmi ses œuvres récentes, la musique pour le film de René Clair, *Paris qui dort* (2005), est jouée très fréquemment.

Wolfgang Rihm (né en 1952)

Wolfgang Rihm commence à composer dès son plus jeune âge. Il étudie tout d'abord à l'académie de musique de Karlsruhe avec Eugen Werner Velte, Wolfgang Fortner et Humphrey Searle. En 1970, il assiste au cours d'été de Darmstadt puis suit l'enseignement de Karlheinz Stockhausen à Cologne et de Klaus Huber et Hans Heinrich Eggebrecht à Fribourg.

D'abord marqué par les compositions de Feldman, Webern et Stockhausen, puis par Killmayer, Lachenmann et Nono, à qui il dédicace plusieurs de ses œuvres, Rihm dévoile une personnalité fortement portée vers les arts plastiques et la littérature. En 1978 est créé *Jakob Lenz*, opéra de chambre d'après l'histoire de Georg Büchner et Michael Fröling. En 1983, c'est *Die Hamletmaschine*, fruit d'une collaboration avec Heiner Müller. Rihm rédige lui-même le livret de ses opéras *Oedipus* (1987), d'après Sophocle, Hölderlin, Nietzsche et Müller, *Die Eroberung von Mexico* (1991) d'après Artaud, et, d'après Nietzsche, *Dionysos Eine Opernphantasie* (2009-2010). Ces dernières années voient aussi les créations théâtrales du monodrame *Proserpina* (2008) et des opéras *Das Gehege* (2006) et *Drei Frauen* (2009).

Plusieurs thèmes sont développés sous la forme d'ensemble d'œuvres, notamment le cycle *Chiffre* (1982-1988), les cinq pièces symphoniques *Vers une symphonie-fleuve* (1992-2001) ou *Séraphin* (1992-2011) qui comprend des pièces de chambre des concertos pour ensemble et orchestre et des œuvres théâtrales.

Wolfgang Rihm enseigne la composition à Karlsruhe de 1973 à 1978, à Darmstadt à partir de 1978 et à l'académie de musique de Munich à partir de 1981. En 1985, il succède à Eugen Werner Velte au poste de professeur de composition de l'académie de musique de Karlsruhe.

Iannis Xenakis (1921 ou 1922-2001)

Iannis Xenakis est né à Braïla (Roumanie), au sein d'une famille grecque. Il passe sa jeunesse à Athènes, où il achève des études d'ingénieur civil et s'engage contre l'occupation allemande, d'abord, puis contre l'occupation britannique durant la guerre civile. En 1947, après une terrible blessure et une période de clandestinité, il fuit la Grèce et s'installe en France, où il travaille avec Le Corbusier.

En musique, il suit l'enseignement d'Olivier Messiaen et, dans un premier temps, emprunte une voie bartókienne qui tente de combiner le ressourcement dans la musique populaire avec les conquêtes de l'avant-garde. Puis, il décide d'emprunter le chemin de l'« abstraction » qui combine deux éléments : d'une part, des références à la physique et aux mathématiques ; d'autre part, un art de la plastique sonore. Les scandales de *Metastaseis* (1953-1954) et de *Pithoprakta* (1955-1956), qui renouvellent l'univers de la musique orchestrale, le hissent au niveau d'alternative possible à la composition sérielle, grâce à l'introduction des notions de masse et de probabilité, ainsi que de sonorités faites de sons glissés, tenus ou ponctuels. C'est également l'époque de

ses premières expériences de musique concrète où, entre autres, il ouvre la voie du granulaire.

Durant les années soixante, la formalisation prend de plus en plus l'allure d'une tentative de fonder la musique (au sens de la crise des fondements en mathématiques). En revanche, avec *Eonta* (1963-1964), c'est le modèle du son qui est parachevé. Ce sont des œuvres (libres) telles que *Nuits* (1967), qui lui font acquérir une très large audience, en même temps que les pièces spialisées (*Terretektorh*, 1965-1966, *Persephassa*, 1969) : le public découvre que la formalisation et l'abstraction vont de pair avec un aspect dionysiaque prononcé, où la musique se conçoit comme phénomène énergétique. La décennie suivante est marquée par l'envolée utopique des *Polytopes*, prémices d'un art multimédia technologique caractérisé par des expériences d'immersion. Avec les « arborescences » et les mouvements browniens, Xenakis renoue avec la méthode graphique qui lui avait fait imaginer les glissandi de *Metastaseis*, méthode qu'il utilise également dans l'UPIC, premier synthétiseur graphique, avec lequel il compose *Mycènes alpha* (1978).

Durant les années quatre-vingt, l'esthétique xenakienne s'infléchit progressivement. Encore marquée par les débordements énergétiques ou les recherches formelles, elle devient de plus en plus sombre. Ses dernières œuvres évoluent dans un univers sonore très épuré et dépouillé. La dernière, composée en 1997, s'intitule *O-Mega*. Xenakis est mort le 4 février 2001.

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Michel Cerutti, percussion, direction

Né en 1950, Michel Cerutti obtient ses premiers prix de piano et de musique de chambre au CNR de Metz. Il choisit ensuite la percussion et obtient un premier prix dans cette discipline au Cnsmdp. Il se produit avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre de l'Opéra de Rouen et intègre l'Ensemble intercontemporain en 1976 - il ne le quittera qu'en janvier 2012. Michel Cerutti est régulièrement invité à se produire en soliste au cymbalum, notamment dans des œuvres de György Kurtág et Igor Stravinsky ainsi que dans *Éclat/Multiples* et *Répons* de Pierre Boulez. En tant que soliste, il a aussi participé à la création d'œuvres de Philippe Schœller (*Cosmos, Ganesha*), de Michael Jarrell (*Rhizomes*) et de Peter Eötvös (*Triangel*, au festival Musica de Strasbourg 2001).

Michel Cerutti enseigne au Cnsmdp et a également dispensé des master classes au Centre Acanthes, à New York et au Canada. Il participe à l'encadrement de l'Orchestre des Jeunes Gustav Mahler, dirigé par Claudio Abbado.

Depuis 1999, il conjugue pédagogie et création en imaginant un ensemble orchestral de percussions. Dans un premier temps, le projet se concrétise dans le cadre de l'académie du Festival d'Aix-en-Provence, avec notamment la création de *Festin* de Yan Maresz en 1999. Puis, ce sera, à partir de septembre 2004, avec les étudiants de l'académie du festival de Lucerne, et, aujourd'hui, avec l'Ensemble de percussions du Cnsmdp.

Ensemble de percussions du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Noam Bierstone
Jean-Baptiste Bonnard
Sylvain Borredon
Mathieu Draux
Christophe Drelich
Adélaïde Ferriere
Emmanuel Hollebeke
Julien Lacrouzade
Thibault Lepri
Othman Louati
Adrien Pineau
François-Xavier Plancqueel

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

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

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

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Soutenue institutionnellement et, dès son origine, par le 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 la tutelle du CNRS et, depuis 2010, de celle de l'université Pierre et Marie Curie.

ÉQUIPE TECHNIQUE IRCAM

Timothé Bahabian, régisseur général

ÉQUIPE TECHNIQUE DU CENTQUATRE

ÉQUIPE TECHNIQUE DU CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE
ET DE DANSE DE PARIS

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes

Olivier Umecker, graphisme

Prochains rendez-vous

HANNIGAN - DIOTIMA

Lundi 24 juin, 20h30
Théâtre des Bouffes du Nord

Barbara Hannigan, soprano
Quatuor Diotima
Réalisation informatique musicale **Ircam/**
Gilbert Nouno

Création de la nouvelle version de *Operspective*
Hölderlin de **Philippe Schœller**,
œuvres de **Luigi Nono** et d'**Alberto Posadas**.

TP 24€ - TR 16€ - Pass ManiFeste 12€ - Pass Jeunes 10€
Réservation billetterie@ircam.fr ou 01 44 78 12 40

IN VIVO VIDÉO

Vendredi 28, samedi 29 juin, 15h à 21h
CENTQUATRE

Créations de l'atelier de composition musique
électronique et vidéo
Direction **Andrea Cera**
Encadrement pédagogique **Ircam/Grégory Beller**
Entrée libre dans la limite des places disponibles.

CONCERT DE L'ATELIER D'INTERPRÉTATION DU RÉPERTOIRE ÉLECTROACOUSTIQUE

Vendredi 28 juin, 19h
CENTQUATRE

Encadrement pédagogique **Ircam/Carlo Laurenzi,**
Grégoire Lorieux

Gratuit sur réservation : 01 44 78 12 40

**Une tribune
vous est ouverte...**

<http://manifeste.ircam.fr>

Partagez vos impressions et vos commentaires

Suivez l'actualité du festival, découvrez
ses coulisses, réservez vos places en ligne

et aussi programmes, entretiens avec les artistes,
extraits des répétitions, audio, vidéos, photos...

LA CULTURE DÉBORDE, TÉLÉRAMA AUSSI

Le monde bouge. Pour vous, Télérama explose chaque semaine, de curiosités et d'envies nouvelles.



Vous les avez manqués ?

Retrouvez tous les

HORS-SÉRIES

du *Monde* sur

www.lemonde.fr/boutique

ou à la boutique du *Monde*,
80, bd Auguste-Blanqui,
75013 Paris



L'Ircam, association loi 1901, organisme associé au Centre Pompidou, est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication. L'Ircam et le CNRS sont associés dans le cadre d'une unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son - UMR 9912) rejoints, en 2010, par l'université Pierre et Marie Curie (UPMC).



MANIFESTE-2013

LES PARTENAIRES

Cité de la musique
 Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie
 Le CENTQUATRE-Paris
 Les Spectacles vivants-Centre Pompidou
 Orchestre Philharmonique de Radio France
 ProQuartet - Centre européen de musique de chambre
 T&M-Paris
 Théâtre des Bouffes du Nord

AVEC LE SOUTIEN DE

Caisse des Dépôts
 Diaphonique, fonds franco-britannique pour la musique contemporaine
 DREST (département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie) du ministère de la culture et de la communication
 FCM - Fonds pour la création musicale
 Fondation Orange
 Pro Helvetia, Fondation suisse pour la Culture
 Réseau Ulysses, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne
 Réseau Varèse
 L'Ircam est membre du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales, subventionnée par le programme Culture de la Commission européenne.
 SADC
 Sacem
 UPMC

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Charleroi Danes, Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles
 Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
 EXAUDI (ensemble en résidence 2013)
 Hessische Theaterakademie
 Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains
 Lucerne Festival Academy
 micadanses, Paris

PARTENAIRES MÉDIAS

Arte
 France Culture
 France Musique
 Le Monde
 parisART
 Télérama

L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy
 Charlène Comin, Natacha Moëne-Loccoz

RÉPLIQUES ART-SCIENCE

Sylvain Lumbroso, Hugues Vinet
 Sylvie Benoit

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso
 Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet, Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros
 Julien Aléonard, Timothé Bahabianian, Anne Becker, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Thomas Clément, Agnès Fin, Éric de Gélis, Olivia Gomis, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Serge Lacourt, Maxime Le Saux, Clotilde Turpin, Frédéric Vandromme

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau
 Violaine Cormy, Mary Delacour, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet, Delphine Oster, Caroline Palmier, Gabrielle Vignal

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Samuel Goldszmidt
 Minh Dang

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre
 ERACOM/Estelle Reine-Adélaïde

