

# PERCUSSION 2013

Mercredi 12 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

**Daniel Ciampolini**, Olpe

**Benoît Maurin**, Kinect

**Gianny Pizzolato**, Manta

**Pierre-Olivier Schmitt**, Tursiope

Réalisation des Geecos **Ludovic Barrier - luthier**

Réalisation informatique musicale **Ircam/Lorenzo Bianchi**

**Lorenzo Pagliei**

*Voir-Toucher*, commande Ircam-Centre Pompidou

**CRÉATION**

Entracte

**Steven Schick**, percussion

**Brian Ferneyhough**

*Bone Alphabet*

**Iannis Xenakis**

*Rebonds*

**John Luther Adams**

*Roar*

**Iannis Xenakis**

*Psappa*

Durée : 1h45 environ

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



# La percussion solo: un art en soi

## ENTRETIEN AVEC STEVEN SCHICK

**ManiFeste est un festival-académie, dans lequel la pédagogie occupe une place centrale. La pédagogie étant affaire de filiation, qui sont vos propres maîtres? Ceux qui vous ont formé, et ceux qui vous ont influencé?**

J'ai eu deux merveilleux professeurs. D'abord Thomas L. Davis (1931-2011) à l'université de l'Iowa. Davis pratiquait plutôt le jazz, mais sa posture vis-à-vis de la technique instrumentale m'a permis de me constituer une base solide pour mes idées techniques. Bien qu'il ne s'intéressât qu'assez peu à la musique contemporaine, il y était très ouvert: ce fut une belle leçon pour moi que de voir qu'on peut aider un élève dans un domaine qui n'est pas le sien.

Mon autre professeur est Bernhard Wulff, à Freiburg, en Allemagne: c'est l'un des musiciens les plus inventifs que je connaisse et son imagination se déploie également dans le domaine de la technique instrumentale.

Mes autres modèles ne sont pas nécessairement à chercher parmi les percussionnistes, mais parmi les compositeurs: citons en vrac Xenakis, Stockhausen, et quelques compositeurs américains.

**Pourquoi vous êtes-vous consacré particulièrement à la musique contemporaine?**

Je ne suis pas certain d'avoir été en mesure de m'exprimer dans n'importe quel répertoire. Je me suis en effet d'emblée intéressé à une certaine pratique des percussions: le solo, avec une grande multiplicité d'instruments et de supports. Mon premier amour a été la batterie, mais

je ne voulais pas me destiner au jazz ou au rock. Je n'avais pas non plus très envie d'intégrer un orchestre. En réalité, comparé à un clarinettiste ou un violoniste: je n'avais pas trop de choix! Le seul répertoire où le type de percussions qui m'attirait était réellement utilisé de manière intéressante, c'était le contemporain! En outre, lorsque j'ai commencé, nous avions le sentiment d'être en train d'inventer une nouvelle discipline artistique. J'ai aujourd'hui cinquante-neuf ans, et je suis plus âgé que le plus ancien des solos de percussions! J'ai été témoin d'une époque formidable pour mon art.

Il n'est que de considérer les œuvres au programme de ce concert: *Psappha* date de 1975, *Rebonds* de 1989, *Bone Alphabet* a été composée en 1982, *Roar* en 2002. Elles sont assez anciennes à l'échelle du répertoire de percussions, et pourtant toutes novatrices: elles explorent chacune à sa manière des extensions du langage, dans un monde sonore turbulent, excitant et volatile. Toutes ont plus de dix ans, et sonnent pourtant avec une étonnante fraîcheur. La percussion est une famille à la fois si jeune et si ancienne que même ce qui date sonne comme neuf, actuel. C'est une famille dans laquelle se côtoient des nouveau-nés à peine sortis du ventre de leurs mères, et des grands-parents d'un âge canonique. Et les deux essaient de communiquer, d'un bout à l'autre de l'histoire.

C'est aussi pour cela que j'ai très tôt approché les compositeurs: quand j'ai commencé, j'avais à ma disposition une multitude d'instruments passionnants, venant des quatre coins du monde,

mais très peu de répertoire - s'adresser à eux était donc tout à fait naturel sinon essentiel à ma pratique. D'autant que j'apprécie beaucoup leur compagnie et leur manière de penser.

### **Comment choisissez-vous les compositeurs avec lesquels vous travaillez ?**

Le plus souvent, je choisis de travailler avec mes amis. J'ai besoin d'une certaine familiarité, ou au moins d'un potentiel d'amitié. Je ne me suis jamais engagé dans une collaboration avec un compositeur, quelle que soit sa notoriété, pour faire avancer ma carrière. Par exemple, je connaissais, assez mal il est vrai, Cage et Xenakis, mais je ne leur ai jamais au grand jamais commandé une œuvre : sans les fondations d'une relation personnelle suivie, cela m'aurait semblé un acte de pure économie musicale, sans grand intérêt - j'aurais été en possession d'une pièce musicale « de valeur », que j'aurais pu ensuite « revendre » sous la forme du concert. Ceux des compositeurs célèbres avec lesquels j'ai travaillé ne l'étaient pas à l'époque, ou étaient déjà des amis.

### **Comment se passe le travail avec les compositeurs ? Pensez-vous contribuer à l'écriture en termes d'invention de modes de jeu ?**

Je ne leur fais jamais de requête particulière. J'essaie au contraire de ne pas leur montrer de sons singuliers qui m'intéresseraient. Je ne voudrais pas que les compositeurs réduisent leur langage à un simple catalogue de mes sons préférés. Je veux au contraire être surpris par ce qu'ils me proposent - c'est-à-dire un cadre intellectuel qui me force à considérer de nouveaux aspects de mon art.

C'est une des spécificités de la percussion : quand on considère son histoire, on constate qu'elle a toujours représenté un champ d'exploration totalement ouvert, dont les compositeurs

ont besoin pour étendre leurs univers. Aborder la percussion revient, pour un compositeur, à accepter le fait que les limites de l'instrumentation sont trop étroites et que le langage musical n'est pas toujours adapté à ses besoins... Là où le choix d'un violoncelle ou d'une flûte relève d'un langage intérieur, préexistant à notre tradition, la percussion permet d'ouvrir l'écriture musicale à des éléments sonores étrangers.

On peut faire remonter ce phénomène à l'utilisation d'instruments turcs par Beethoven, ou à l'utilisation d'objets du quotidien par John Cage.

### **Qu'est-ce pour vous qu'une partition pour percussions réussie ?**

Je n'ai pas de réponse générique à cette question. Sinon celle-ci : il faut qu'elle me surprenne ! Une œuvre réussie doit donner à entendre un univers sonore qui n'existe pas déjà. On dénombre des dizaines de partitions qui « ressemblent » à *Rebonds* de Xenakis, mais ces partitions m'intéressent beaucoup moins que l'originale - même si elles sont parfois plus abouties, ou mieux écrites à certains égards. Elles ne me surprennent pas, c'est tout.

Pour reprendre le mot d'Hemingway à propos de Georges Antheil : « Je prends toujours mon Stravinsky sans glaçon ! » Si je veux du Xenakis, je vais écouter du Xenakis, pas ses imitateurs.

### **Vous animez, dans le cadre de l'académie ManiFeste, un atelier autour de la percussion solo : considérez-vous l'enseignement comme partie intégrante du métier d'interprète ?**

Absolument. D'autant plus que j'aime enseigner. Même si je me souviens d'un temps où je n'envisageais d'enseigner qu'en attendant que ma carrière de concertiste prenne son essor, je me suis vite rendu compte combien l'enseignement est inséparable d'une vie de musicien. C'est aussi essentiel que l'apprentissage de nouvelles

pièces, les recherches musicologiques, la lecture, la pratique.

Là encore, comme avec les compositeurs, le travail avec les étudiants est une affaire de relations humaines. À l'université de Californie à San Diego (UCSD), où j'ai une excellente classe de percussions, nous exigeons deux prérequis à l'entrée: jouer à très haut niveau, et être une « bonne » personne - c'est-à-dire facile à vivre, généreux envers ses condisciples, modeste. Bien sûr, dans le cadre d'une académie comme Manifeste, je ne peux choisir mes étudiants, mais on peut connaître en partie le caractère d'un musicien à la manière dont il joue.

### **Quelles qualités entendez-vous développer chez vos étudiants ?**

Cela dépend des circonstances. Lors d'une académie comme celle-là, le contact établi est très court au regard de la relation qui s'installe normalement dans une classe - on ne sera ensemble que pour à peine deux semaines: cela peut être le point de départ d'une relation, mais ne permettra en aucune manière son approfondissement. Dans ce contexte, on peut offrir une forme de modèle, en proposant sa propre approche de la musique. On peut ainsi parler répertoire, commande, vision de la percussion... On peut aussi donner quelques outils techniques très concrets, mais ces conseils sont bien souvent perçus comme assez vagues, et peuvent n'avoir un résultat que sur le long terme.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

# LORENZO PAGLIEI

## *Voir-Toucher*

(2013)

Pour quatre musiciens gestuels, *Kinect*,  
trois Geecos et synthèse du son en temps réel

Durée: 30 minutes

Commande: Ircam-Centre Pompidou

Dédicace: à Carmine Emanuele Cella

Éditions: inédit

Réalisation des Geecos Ludovic Barrier - luthier

Réalisation informatique musicale Ircam/  
Lorenzo Bianchi

Lorenzo Bianchi

Dispositif électronique: synthèse modale  
en temps réel

Création

Depuis cinq ans, les recherches de Lorenzo Pagliei sont guidées par deux utopies. La première est de redonner au musicien la responsabilité de la production sonore, dans le cadre d'une musique purement électronique - comme un violoniste fabrique le son sur son instrument, avec ses mains et son corps. La seconde est de produire une musique électronique dont les sons n'auraient aucune connotation liée au monde de l'électronique: « non pas pour échapper à une quelconque étiquette, insiste-t-il, mais parce que je suis allergique à ces sons si immédiatement reconnaissables, tant ils sont associés pour nous à des sons de synthèse. »

Pour répondre à ces deux exigences, le compositeur italien s'est tourné vers un contrôle en temps réel de la synthèse par modèle physique. La synthèse par modèle physique permet de produire un son, non en décidant de sa fréquence, de sa hauteur ou de son timbre, mais en décrivant des courbes d'énergie - par exemple: la manière dont un archet va frotter une corde, à quelle vitesse, à quel endroit, avec quelle accélération, etc. Dit simplement: on décrit le geste physique et l'ordinateur synthétise le son résultant.

« J'ai à ma disposition un orchestre de matériaux imaginaires, qui ont un lien avec l'expérience physique, explique Lorenzo Pagliei. C'est un ensemble de sons archétypaux qui peuvent être produits par une corde, une surface résonnante, une colonne d'air... Je me sers du logiciel Modalys, dont je préfère exploiter les artefacts.

Je n'utilise pas l'outil pour reproduire le son d'un instrument, j'explore plutôt des comportements basiques comme des frottés, des rebonds, des souffles dans un tuyau, des sons de cordes écrasées à l'extrême.»

Outre la synthèse de sons issus du réel, ou du moins en lien avec des expériences concrètes mais très difficiles voire impossibles à réaliser physiquement, l'avantage de l'utilisation d'un tel logiciel est la possibilité de faire varier les paramètres de la synthèse au cours de la performance: on peut par exemple simuler des coups de baguette sur une plaque de bois et, sans s'arrêter de jouer, changer la nature de cette plaque en métal, ou encore faire évoluer les caractéristiques d'une corde pendant qu'elle est frottée.

Les premières expériences de Lorenzo Pagliei ont consisté à contrôler en temps réel le son émis sur son ordinateur, au moyen d'une souris et d'un écran - mais le résultat, d'une lenteur frustrante, n'était pas satisfaisant. Depuis 2009, il a donc imaginé - en partie dans le cadre de ses recherches à l'Ircam - deux instruments d'un nouveau genre.

Le premier est un instrument gestuel: les données envoyées par des capteurs de gestes - ce seront d'abord des accéléromètres, abandonnés ensuite au profit d'une Kinect, une console de jeu produite par Microsoft - sont réinjectées comme paramètres dans Modalys, dans un cadre déterminé par le compositeur. C'est l'aspect visuel, le « Voir » de *Voir-Toucher*: le corps lui-même devient un instrument.

La partie « Toucher » est sans doute celle qui a connu les plus grandes évolutions depuis le début du travail. « Dans les premiers temps, j'utilisais des plaques en bois industrielles, achetées en magasin, derrière lesquelles j'avais fixé des microphones de contact. En touchant les plaques, les données audio étaient exploitées ensuite par Modalys, qui les interprétait comme si la plaque

était une membrane, une corde, une plaque de métal ou tout autre matière que je pouvais imaginer. Ce qui était exceptionnel, c'était que le son synthétisé suivait très précisément mon toucher. À l'image d'une corde de violon, qu'on peut frotter, piquer, pincer, frapper, ces surfaces d'excitations neutres réagissaient très différemment selon que je les caressais avec la peau, que je les grattais avec les ongles... »

Bien que d'un potentiel prometteur, ces plaques de bois rudimentaires présentaient quelques défauts. D'abord, c'était le maillon faible de la chaîne: leur prosaïsme péchait en regard de la finesse déployée quant à l'analyse du signal et la synthèse sonore. Elles ne donnaient que des résultats peu ou pas prévisibles et un son « plat » à l'origine. En outre, elles n'étaient pas jolies à voir et l'attitude de « l'instrumentiste » relevait alors plus de celle du DJ: la corrélation entre ses gestes et le son produit n'était pas manifeste. Un nouvel instrument soulève naturellement la question du « jeu instrumental » associé.

Lorenzo Pagliei s'est alors tourné vers un luthier, Ludovic Barrier, pour améliorer l'objet. Résultat: trois Geecos (pour « Gestural Control Surface »). Par ordre de taille: *Manta*, ainsi appelée pour ses formes qui rappellent la grande raie, *Olpe*, qui ressemble à un violoncelle, et *Tursiope*, grande surface asymétrique de 1,70 mètre de haut sur 80 centimètres de large. Trois instruments capables de produire des sons de synthèse colorés et sensibles.

Pour ces trois Geecos, le principe du « Toucher » est inchangé: mais la qualité de ces nouvelles surfaces spécialement conçues en font des instruments d'une richesse insoupçonnée, même pour son compositeur et concepteur. Le travail de composition s'est donc en grande partie déroulé en collaboration avec les musiciens qui interpréteront la pièce - Daniel Ciampolini (*Olpe*), Benoît Maurin (*Kinect*), Gianni Pizzo-

lato (Manta), Pierre-Olivier Schmitt (Tursiope) - lesquels ont pris beaucoup de plaisir à expérimenter ce terrain sonore vierge.

« Toute la phase préparatoire de l'écriture a été grandement participative, et c'est un aspect qui demeure dans la pièce terminée. Nous avons ainsi développé des « solos exploratifs » : sur une situation donnée et un résultat à obtenir, liberté est donnée à l'interprète « d'explorer » par lui-même l'espace sonore ainsi circonscrit. De manière générale, trouver le bon son à partir d'un comportement et de ses déviations préétablies relève de la responsabilité du musicien. Je travaille souvent avec un matériau chaotique, dont il est impossible de maîtriser tous les détails. Au reste, j'aime créer dans ma musique différentes couches de tempi, pour créer des textures complexes, de durées et de vitesses différentes. Dans les temps « mécaniques », les différentes couches de tempi s'entrelacent précisément les unes sur les autres, alors que dans les temps « fluides » que je cultive, elles glissent les unes sur les autres, à l'image de ce qui se passe dans nos vies toujours plus remplies et multi-tâches. »

J. S.



Daniel Ciampolini (Olpe) © Florian Leger

# BRIAN FERNEYHOUGH

## *Bone Alphabet*

(1991)

Pour percussion solo

Durée: 12 minutes

Éditions: Peters, Londres, n° EP 7389

Création: le 19 février 1992, au Mandeville

Auditorium de Californie (San Diego),

par Steven Schick

Écrit en 1991 à la demande de Steven Schick, qui désirait une pièce pour percussions seules dont les instruments «seraient transportables dans une valise» afin de faciliter les voyages internationaux du musicien, *Bone Alphabet* utilise un jeu de sept instruments, dont la nature précise n'est pas indiquée par le compositeur. De fait, l'interprète doit sélectionner ses instruments lui-même, en respectant seulement un nombre limité de règles. Le choix doit être fait en vue de clarifier le plus possible la texture polyphonique, parfois très complexe, qui caractérise cette composition de douze minutes. Le titre peut être compris comme une allusion à ce corpus instrumental amenuisé «jusqu'à l'os», mais aussi à un «alphabet» de treize types de textures ou modes d'émissions sonores qui, découpés et redistribués de manière imprévisible tout au long de la pièce, constituent le «langage» face auquel l'instrumentiste est sommé de réagir.

(source: brahms.fr)

# IANNIS XENAKIS

## *Rebonds*

(1987-88)

Pour percussion

Durée: 12 minutes

Dédicace: à Sylvio Gualda

Éditions: Salabert

Création: le 1<sup>er</sup> juillet 1988, villa Médicis (Rome)

dans le cadre du Festival Roma Europa,

par Sylvio Gualda

En deux parties:

A.

B.

S'il est un domaine dans lequel l'imagination créatrice de Iannis Xenakis s'est amplement développée, c'est bien celui de la percussion. Des œuvres telles que *Persephassa* ou encore *Nomos Gamma* sont là pour en témoigner.

*Rebonds* est construit en deux grandes sections, A et B, dont l'ordre n'est pas fixé. Elles font appel à un instrumentarium légèrement différent: la première n'utilise que les peaux, alors que la seconde introduit en plus les cinq wood-blocks. *Rebonds* fait partie d'un groupe d'œuvres (*Pléiades*, *Idmen B*), où s'affirme une plus grande régularité rythmique. La partie A évolue dans une structure musicale irrégulière, pour aboutir à une sorte de mouvement perpétuel. La partie B, quant à elle, est caractérisée par un rythme de bongo régulier que vient briser la grosse caisse par des accents décalés, les cinq wood-blocks interrompant plusieurs fois le discours dans un tempo plus rapide. À quelques très rares exceptions près, la nuance est toujours *fff*.

L'écriture que Xenakis fait subir à la percussion ne cherche pas de solutions dans les résonances, elle se limite volontairement à l'impact. Comme chez Varèse, le grand précurseur en la matière, l'emploi des percussions est un des multiples moyens qu'utilise Xenakis pour sortir des sentiers battus des hauteurs de sons traditionnels. Si une référence devait être choisie dans cette conception musicale, c'est moins dans notre civilisation mais plutôt dans le souvenir des musiques extra-européennes que l'œuvre de Xenakis semble s'enraciner, par sa violence toute primitive.

Cécile Gilly  
(source: brahms.fr)

# JOHN LUTHER ADAMS

*Roar* (extrait de *The Mathematics of Resonant Bodies*)

(2001-2003)

Pour percussion et sons électroniques

Durée: 11 minutes

Commande: Los Angeles County Museum of Art, WNYC et le Festival Subtropics

Éditions: Theodore Front Musical Literature

Dispositif électronique: sons fixés sur support

Création de *Roar*: le 14 décembre 2001, à Moscou (Russie), par Scott Deal

Création de l'intégralité de *The Mathematics of Resonant Bodies*: le 28 avril 2003,

au Los Angeles County Museum of Art (États-Unis), par Steven Schick

J'ai toujours jaloué le rapport sensuel que les peintres et sculpteurs entretiennent avec le matériau de leur art. La substance véritable de la musique semble toujours inatteignable, même si elle demeure un phénomène essentiellement tactile. Il y a quelques années, j'ai composé *Strange and Sacred Noise*, cycle pour quatuor de percussions qui célèbre le bruit: bruit musical et bruit de la nature. L'une de ces pièces bruiteuses est écrite pour quatre tam-tams, dont les ondes de périodes variées parviennent à un moment à la synchronicité, l'ajout des différentes phases produisant un énorme tsunami de sons. Quand j'ai entendu pour la première fois cette pièce (écrite et créée par le merveilleux Groupe de Percussion de Cincinnati), j'ai été saisi. Au beau milieu de cette masse dense de bruits tous azimuts, j'ai distingué des voix - comme une chorale qui chanterait de longues tenues. J'ai appelé ces voix « voix d'ange ». Et j'ai voulu les entendre seules... J'ai commencé par composer un nou-

veau cycle de quatuors. Steven Schick est venu en Alaska pour enregistrer ces pièces, en captant chaque partie séparément. J'ai ensuite mixé les pistes et commencé à les filtrer, comme je l'avais fait auparavant avec les tam-tams. J'ai ainsi obtenu une série d'« auras » directement issues de la résonance interne des instruments eux-mêmes. Enfin, j'ai composé une série de solos destinées à être exécutées au sein de ces champs sonores.

Tous les instruments de *Resonant Bodies* sont des accessoires - des instruments sans hauteur précise. Ce sont des instruments génériques: caisses claires, toms, grosse caisse, cymbales, tam-tams sont monnaie courante dans la percussion occidentale. Et bien que chaque instrument ait un son différent, ils se ressemblent tous, de près ou de loin. C'est donc le percussionniste (avec ses baguettes ou ses doigts) qui les fait sonner différemment, et leur donne un nom propre et un profil sonore singulier. Tout comme l'auditeur, le soliste est ici une figure solitaire traversant divers paysages de résonance.

John Luther Adams

(à propos de *The Mathematics of Resonant Bodies*)

Traduction: J. S.

# IANNIS XENAKIS

## *Psappha*

(1975)

Pour percussion solo

Durée: 12 minutes

Commande: Fondation Gulbenkian

pour The English Bach Festival

Dédicace: à Sylvio Gualda

Éditions: Salabert

Création: le 2 mai 1976, au Round House de Londres (Royaume-Uni), par Sylvio Gualda

*Psappha* est une pièce pour percussion solo, au large effectif instrumental (cinq groupes). Mais ce n'est pas à la couleur sonore que s'intéresse Xenakis, qui ne spécifie d'ailleurs pas précisément les instruments, mais donne seulement des indications de matière et de registre. Ce n'est pas non plus à proprement parler sur le travail purement rythmique que se fonde la composition. Pas de valeurs complexes chères aux sériels ou de subtiles superpositions de rythmes. Le discours s'organise sur une pulsion régulière, même si elle varie au cours de la pièce, toutes les parties s'y référant nettement.

Ce à quoi le compositeur s'attache, en revanche, c'est à un travail de variation de densité des différents groupes, sur le plan tant vertical qu'horizontal, exigeant de l'exécutant une grande virtuosité, le charme de la musique semblant paradoxalement émaner de l'ascétisme sonore et rythmique, qui lui confère un aspect quasi incantatoire.

Ce sont les bois et les peaux qui ouvrent la pièce. Une première section se développe à partir d'un dialogue entre le groupe médium, d'abord domi-

nant, et le groupe aigu au rythme plus vif, qui prend progressivement le dessus, mais se trouve brutalement interrompu par le groupe grave, très agressif. Les trois groupes semblent alors s'équilibrer, aboutissant à une section basée sur un seul instrument de chaque groupe, trouant violemment le silence devenu prépondérant. Le mouvement reprend alors, intégrant les métaux, tandis que le discours utilise de plus en plus fréquemment les répétitions et se resserre progressivement en roulements prolongés. C'est alors qu'en émerge l'instrument le plus grave, en un battement régulier et soutenu, aux accents violents et irréguliers, qui conclut en force la pièce, soutenu par les métaux aigus qui ne font leur apparition qu'à ce moment.

(source: brahms.fr)

# BIOGRAPHIES

## DES COMPOSITEURS

### John Luther Adams (né en 1953)

John Luther Adams grandit à New York et commence la musique par la batterie. Il se passionne pour la musique de Frank Zappa puis découvre Edgard Varèse et Morton Feldman. Il étudie la composition avec James Tenney et Leonard Stein au California Institute of the Arts. Au milieu des années soixante-dix, il s'installe en Alaska et s'engage dans une campagne de préservation de l'environnement. Il est directeur exécutif du Northern Alaska Environmental Center et percussionniste des Fairbanks Symphony et Arctic Chamber Orchestra.

La musique d'Adams est profondément ancrée dans la culture et la géographie de l'Alaska; il étudie les percussions et les rythmes traditionnels de cette région et crée certaines de ses pièces dans des environnements naturels, les fondant avec leurs éléments sonores. Par ailleurs, Adams reste marqué par l'influence de Feldman, dans des œuvres pour orchestre étonnantes et contemplatives comme *Clouds of Forgetting*, *Clouds of Unknowing* (1991-1995) ou *In the White Silence* (1998).

Sa vision artistique mêlant la géophysique à la musique donne lieu à quelques essais: *Winter Music* (2004), journal de son travail en Alaska, *The Place Where You Go to Listen* (2009), présentation de son installation du même nom au Museum of the North - laquelle est une transcription de données géophysiques en sons. Il enseigne à l'université de Harvard, au conservatoire d'Oberlin, au Bennington College à l'université d'Alaska.

### Brian Ferneyhough (né en 1943)

Brian Ferneyhough fait ses premières expériences musicales en jouant de la trompette dans les fanfares et brass band de sa ville natale. Il se forme à la Birmingham School of Music, puis à la Royal Academy of Music de Londres, travaillant brièvement la composition avec Lennox Berkeley. En 1968, il part étudier à Amsterdam auprès de Ton de Leeuw, puis à Bâle où il suit les cours de Klaus Huber. C'est en 1974 que l'exécution de plusieurs de ses pièces au Festival de Royan l'installe comme l'une des personnalités les plus fortes et les plus originales de sa génération.

Pédagogue enthousiaste et recherché, Ferneyhough est d'abord l'assistant de Klaus Huber à Fribourg-en-Brisgau de 1973 à 1986, puis il enseigne un an au Conservatoire royal de La Haye, en Hollande, et à l'université de Californie à San Diego (États-Unis) de 1987 à 1999, avant d'obtenir un poste à l'université de Stanford. Il anime de nombreux séminaires: de 1984 à 1996 à Darmstadt et, depuis 1990, à la Fondation Royaumont. Il est également invité au Conservatoire royal de Stockholm, au California Institute of the Arts et à l'université de Chicago, puis en 2007-2008, à l'université de Harvard. Il a par ailleurs donné des cours à la Civica Scuola di Milano, au Cnsmdp et dans les universités d'Oxford, de Cambridge et de Durham. Il enseigne régulièrement à l'Ircam dans le cadre du Coursus de composition et d'informatique musicale.

### **Lorenzo Pagliei (né en 1972)**

Lorenzo Pagliei étudie le piano, la composition, la musique électronique et la direction d'orchestre en Italie. Il reçoit les enseignements d'Azio Corghi, Ivan Vandor, Giorgio Nottoli et Salvatore Sciarrino. Il obtient le diplôme supérieur de composition de l'Académie Santa Cecilia de Rome, dont le jury est alors présidé par Luciano Berio, avec lequel il continuera à s'entretenir sur son travail par la suite. Il poursuit sa formation à l'Académie Chigiana de Sienne et participe aux master classes de Gérard Grisey, Helmut Lachenmann, Henri Pousseur et Philippe Leroux.

Par ailleurs, Lorenzo Pagliei a collaboré avec le CNRS et le Collège de France sur la réalisation d'un projet dédié à la sonorisation de données des particules inframoléculaires. Il poursuit une activité de chef d'orchestre et de performeur électroacoustique en collaboration avec d'autres musiciens et des danseurs. Il est également directeur artistique de la collection de disques XXI Musicale, dédiée à la musique électronique. Il enseigne la musique électronique au conservatoire de Vicenza (Italie). Sa musique est publiée chez Suvini-Zerboni et Ricordi.

### **Iannis Xenakis (1921 ou 1922-2001)**

Iannis Xenakis est né en 1922 (ou 1921), 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 d'abord contre l'occupation allemande, 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 com-

bine 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 ou, 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 spatialisées (*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

### **Daniel Ciampolini**, percussions

Daniel Ciampolini fait partie de ces musiciens qui ont une double culture de la musique, de part ses parents musiciens de cabaret qui l'initient à la chanson et au jazz et, parallèlement, de part ses études au Conservatoire qui se terminent brillamment par un premier prix de percussions au Cnsmdp.

Dès lors, il évolue aussi bien sous la baguette de Pierre Boulez au sein de l'Ensemble intercontemporain, ou en musique de chambre avec Pierre-Laurent Aimard, Maurizio Pollini et Kun-Woo Paik, qu'avec des artistes tels Charles Aznavour, Michel Legrand, ou encore dans des improvisations jazz avec Michel Portal.

Tout en continuant son parcours de batteur et de percussionniste, Daniel Ciampolini compose depuis quelques années des musiques de film ainsi que des pièces de concert, dernièrement le final du ballet *Chore* créé à Monte-Carlo en avril 2013.

### **Benoît Maurin**, percussions

Benoît Maurin commence ses études musicales à Lyon, les poursuit à Saint-Étienne puis entre, en 2007, dans la classe de percussion du Cnsmdp où il obtient un master d'interprète en 2012. Attiré par les frontières du musical, il mène plusieurs projets de création, notamment avec la compagnie de danse *Mille Plateaux Associés*, et compose la musique de la pièce de théâtre *Saveurs & Amertumes* en 2013. Passionné d'orchestre, il est invité à se produire avec le *Gustav Mahler Jungendorchester* sous la direction de Philippe Jordan, participe à l'académie du festival de Lucerne, et effectue en 2012 une tournée

européenne avec l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez. Invité régulièrement par l'Orchestre Philharmonique de Radio France, il collabore également avec de nombreux compositeurs tels Luis Naón, Martin Matalon, José Manuel López López et Mathieu Bonnillat. Il explore avec eux l'univers de la musique mixte, répertoire qu'il a à cœur de promouvoir, où les sons électroniques viennent se mêler à l'univers protéiforme des instruments à percussions.

### **Gianny Pizzolato**, percussions

Né en 1974 à Monaco, Gianni Pizzolato y fait ses études dans les classes de piano et d'harmonie. Parallèlement, il étudie en classe de percussion à Créteil, puis il entre au Cndmdp dans la classe de percussion de Jacques Delécluse et Jean Geoffroy, où il obtient un premier prix à l'unanimité en 1999. Pendant ces quelques années, il se spécialise en musique contemporaine et collabore avec les principaux ensembles tels que l'Ensemble intercontemporain, L'itinéraire ou TM+ ensemble orchestral de musique d'aujourd'hui.

### **Steven Schick**, percussion

Né dans l'Iowa, Steven Schick grandit dans la ferme familiale. Depuis plus de trente ans, il se fait le champion de la musique contemporaine pour percussion, tant par son activité d'interprète que par son métier de pédagogue, passant commande et créant plus d'une centaine d'œuvres pour sa famille d'instruments.

Titulaire d'un poste de professeur de musique à l'université de Californie à San Diego (UCSD), il était percussionniste du Bang on a can All-

Stars de New York City de 1992-2002, ainsi que le directeur artistique du Centre international de percussion de Genève (Suisse) de 2000 à 2004. Il fonde et assure la direction artistique de l'ensemble de percussions *red fish blue fish*. Depuis 2007, il est directeur musical et chef du La Jolla Symphony & Chorus et, depuis 2011, le directeur artistique des San Francisco Contemporary Music Players.

Steven Schick a fait récemment paraître trois ouvrages d'importance. Son livre sur la musique pour percussion solo, *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*, est paru aux Presses universitaires de Rochester, son enregistrement de *The Mathematics of Resonant Bodies* de John Luther Adams est sorti chez Cantaloupe Music, et Mode Records a fait paraître un coffret de trois CD, comprenant l'intégrale de l'œuvre pour percussion de Iannis Xenakis, enregistrée en collaboration avec *red fish blue fish*.

#### **Pierre-Olivier Schmitt**, percussion

Il découvre la percussion au conservatoire de La Ciotat à l'âge de sept ans. L'harmonie municipale ainsi que les nombreuses heures passées au fond de la fosse de l'Opéra de Marseille forgeront chez lui la passion pour les pratiques musicales collectives et surtout l'orchestre. En 2007, il intègre le Cnsmdp où il multiplie les expériences, les rencontres et les projets. Grâce au programme d'échanges européens Erasmus, il se rend à Munich en 2010 afin d'enrichir sa personnalité musicale. Il participe à l'académie du Festival de Lucerne, sous la direction de Pierre Boulez, au cours de laquelle il approfondit sa connaissance du répertoire contemporain.

Après avoir obtenu son master de percussion, il intègre la formation à l'enseignement au Cnsmdp. Il joue régulièrement au sein de nombreuses formations comme l'Orchestre de Paris, l'Orchestre national de France, l'Orchestre

national de Lorraine ou encore l'Orchestre philharmonique de l'Opéra de Marseille.

#### **Ludovic Barrier**, luthier

Pur produit d'un apprentissage en atelier, Ludovic Barrier commence ses études de lutherie du quatuor à Buenos Aires. Ses goûts le portant vers le jazz et le tango, il s'oriente ensuite vers la guitare et la contrebasse, dans un désir d'affiliation de sa production instrumentale aux musiques qu'il aime. Ludovic Barrier tient aujourd'hui un atelier de lutherie, rue Pastourelle, à Paris.

#### **Lorenzo Bianchi**, réalisateur en informatique musicale Ircam

Après des études d'architecture en Italie et en Espagne et de composition en France, Lorenzo Bianchi s'installe à Paris où il vit et travaille aujourd'hui. Il produit de la musique électronique pour plusieurs labels et compose pour des installations, des concerts, et pour le théâtre. Il réalise de nombreuses performances pour la danse (Compagnies MK, Rome et Richard Siegal, Berlin-Paris), en réponse aux commandes qu'il reçoit (Biennale de Venise, Festival Sant'Arcangelo, Roma Europa...), et dans le cadre de ses tournées en Europe, au Japon, en Indonésie et aux États-Unis. Lorenzo Bianchi cumule depuis 2004 des expériences professionnelles solides et diversifiées. Il enseigne la composition électroacoustique à l'université de Franche-Comté ainsi qu'au conservatoire de Montbéliard.

Le champ de ses centres d'intérêt est vaste, allant de la composition instrumentale avec électronique temps réel (mixed music/MAX-MSP-jitter) aux bandes son, et jusqu'aux compositions et réalisations sonores pour le théâtre et la danse, résultant de processus stricts d'expérimentation avec improvisation par électronique. Tous ces travaux ont donné prétexte à la création de nouveaux sons électroniques.

## 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.

## Les Spectacles vivants au Centre Pompidou

Tout entier tourné vers les formes les plus neuves de la création, le Centre Pompidou propose tout au long de l'année une programmation de spectacles vivants qui défend les formes hybrides de la création et les écritures théâtrales, chorégraphiques et musicales les plus innovantes.

Fidèle à la vocation de pluridisciplinarité du lieu, la programmation privilégie les liens unissant les arts de la scène et les arts visuels, en proposant à des artistes plasticiens d'investir le plateau de la Grande salle, ou en produisant des œuvres dont la dimension plastique est centrale et qui constituent autant d'expériences visuelles et sonores.

### ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

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

Ircam

**Franck Berthoux**, ingénieur du son

**Quentin Bonnard**, régisseur son

**Jean-Marc Letang**, régisseur

**Philémon Dubois**, **Alexandre Lalande**, assistants régisseurs

# Prochains rendez-vous

## ALIADOS (ALLIÉS) UN OPÉRA DU TEMPS RÉEL CRÉATION

Du vendredi 14 au mercredi 19 juin  
(relâche le dimanche)

14, 15, 17, 19 juin, 20h30, 18 juin, 19h30  
Théâtre de Gennevilliers

Musique **Sebastian Rivas**

Livret **Esteban Buch**

Mise en scène **Antoine Gindt**

Réalisation live **Philippe Béziat**

Direction musicale **Léo Warynski**

Réalisation informatique musicale **Ircam/  
Robin Meier**

TP 24€ - TR 15€ - Pass ManiFeste 12€

Pass Jeunes 9€

**Réservation** billetterie@ircam.fr ou 01 44 78 12 40

## PORTRAIT MARESZ II

Mercredi 19 juin, 20h30

Ircam, Espace de projection

**Élise Chauvin** soprano

**Ensemble Court-circuit**

Direction **Jean Deroyer**

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

**Manuel Poletti, Diana Soh**

Encadrement pédagogique **Ircam/Grégoire Lorieux**

Créations de **Diana Soh** et

**Luis Fernando Rizo-Salom**, *Sul Segno* et *Metallics*

de **Yan Marez**

TP 18€ - TR 14€ - Pass ManiFeste 10€

Pass Jeunes 10€

**Réservation** billetterie@ircam.fr ou 01 44 78 12 40

## EXAUDI - ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Samedi 15 juin, 20h

Cité de la musique, Salle des concerts

Dans le cadre de la Biennale d'art vocal

## EXAUDI - ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Direction **François-Xavier Roth**

Réalisation informatique musicale Ircam/

Thomas Goepfer

Créations d'**Alberto Posadas**, œuvres de **Magnus  
Lindberg** et **Wolfgang Rihm**

**Concert diffusé sur France Musique le 24 juin  
à 20h dans *Les Lundis de la contemporaine***

TP 18€ - TR 14,40€ - Pass ManiFeste 12,60€

Pass Jeunes 12,60€

**Réservation** billetterie@ircam.fr ou 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](http://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.  
SACD  
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



**ULYSSES**

