

FINAL HOLLIGER

Dimanche 30 juin, 20h

Ircam, Espace de projection

Anu Komsı, soprano

Luigi Gaggero, cymbalum

EXAUDI

Juliet Fraser, soprano

Lucy Goddard, mezzo-soprano

Kevin Skelton, ténor

Simon Whiteley, basse

Ensemble du Lucerne Festival Academy Orchestra

Direction Heinz Holliger

Réalisation informatique musicale Ircam/Vittorio Montalti

Encadrement pédagogique Ircam/Mikhail Malt

Vittorio Montalti

Tentative d'épuisement

CRÉATION CURSUS 2

Elliott Carter

Mosaic

Heinz Holliger

Puneigä

CRÉATION FRANÇAISE

Entracte

Heinz Holliger

nicht Ichts nicht Nichts

CRÉATION FRANÇAISE

György Ligeti

Kammerkonzert

Durée: 2h

Production Ircam-Centre Pompidou. En partenariat avec la Lucerne Festival Academy.

Avec le soutien de Diaphonique, fonds franco-britannique pour la musique contemporaine, du FCM-Fonds pour la création musicale, de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture et de la Sacem (bourses d'étude aux jeunes compositeurs du Cursus 2).

Nous remercions L'Instrumentarium de la mise à disposition d'une harpe « Salvi Aurora » pour la master class d'interprétation pour ensemble et musique de chambre dirigée par Heinz Holliger.



FINAL HOLLIGER

Dimanche 30 juin, 20h
Ircam, Espace de projection

« La musique, c'est ce qui arrive quand les mots se taisent. »

ENTRETIEN AVEC HEINZ HOLLIGER

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

On ne se rend pas toujours compte de qui vous a formé... Trouver les professeurs qui vous conviennent relève souvent du hasard, de la chance : ainsi, ce fut pour moi une chance de tomber sur Yvonne Lefébure comme professeur de piano au Conservatoire de Paris : c'était une très grande artiste. Concernant la composition, j'ai quelques phares dans l'histoire de la musique : Schumann, Debussy, Schubert, par exemple. Les musiques contemporaines qui me semblent révélatrices de la façon dont j'écris sont finalement assez rares.

J'ai appris mon métier avec deux maîtres complètement différents : d'abord Sándor Veress, qui s'était réfugié en Suisse en 1949, et auprès duquel j'ai pu me former dès l'âge de quinze ans. Élève de Bartók, c'était un homme extrêmement intègre et spirituel, qui fut également le professeur de György Ligeti et de György Kurtág. Je dis toujours que le peu que je sais en musique - les grandes formes, la polyphonie, ce qu'est une mélodie en musique, ce concept si détesté par mes contemporains -, c'est de lui que je le tiens. Il m'a également appris l'importance d'une forme d'humanisme et de moralité dans l'écriture : ne jamais coucher une note sur le papier qu'on ne puisse défendre. Tout ce qui est écrit fait partie de l'histoire de la musique, il faut donc être très prudent et faire preuve de retenue et de sens critique envers soi-même.

J'ai eu ensuite la chance d'étudier auprès de Pierre Boulez, à Bâle, durant les seules années où il s'est véritablement consacré à l'enseignement. Il m'a apporté beaucoup de ce que je n'avais pas appris de Veress : le sens des couleurs, de l'écriture harmonique, et mille détails d'orchestration. La classe de Boulez à Bâle fonctionnait un peu comme un atelier - dans le sens du Bauhaus de Weimar. J'y ai rencontré quelques collègues qui m'ont beaucoup inspiré : Jean-Claude Éloi, le Hollandais Peter Schat, et des compositeurs suisses avec lesquels j'ai eu d'intenses échanges. C'était véritablement le métier qu'on apprenait là, tout en aiguisant à l'extrême notre oreille.

C'étaient deux univers très différents mais complémentaires. Sándor Veress et Pierre Boulez avaient toutefois un point commun : Paul Klee. L'un comme l'autre disaient de ses écrits pédagogiques et théoriques qu'ils étaient le meilleur des traités de composition ! Pour Veress, l'art de Klee a été un moyen de se retrouver lui-même dans le déracinement de l'exil.

Quelle place occupe la pédagogie dans votre vie ? La considérez-vous comme partie intégrante de votre métier ?

Oui. J'ai enseigné très longtemps, dont trente-neuf ans à l'université de Freiburg. Mais je dois avouer que je n'étais pas de ces pédagogues obsédés par leur mission.

À bien des égards, l'enseignement s'apparente à la pratique de la musique de chambre : il s'agit de trouver avec le(s) partenaire(s) musical(aux)

un fil qui nous permettra de réaliser une unité à partir des différents caractères en présence. On se trouve face à une personne pourvue d'un caractère, d'une histoire, de dons et de défauts. La question est alors : comment, sans le forcer, puis-je tirer le meilleur de lui-même ? Cela ne m'était nullement naturel. J'ai dû apprendre, petit à petit - peut-être parce que j'ai commencé à enseigner trop tôt, j'étais alors à peine plus âgé que mes étudiants. Au début, j'étais strict, je proclamais des vérités péremptoires. Ce n'est que plus tard que j'ai pu faire l'expérience de la multitude des chemins qui mènent à un résultat identique.

Concernant l'enseignement du hautbois, mes étudiants disent que je leur jette tant d'informations en pâture, qu'ils en sont presque saturés : ce n'est que dans les jours ou les semaines qui suivent qu'ils commencent à les digérer. L'une de mes principales préoccupations aujourd'hui est d'éveiller leur curiosité. Je veux les encourager à se faire kleptomanes, qu'ils s'imprègnent de tout ce qu'ils croisent, qu'ils écoutent tout, lisent tout, et ne se contentent pas de passer leurs journées à faire bouger leurs doigts. Les doigts ne doivent bouger qu'en fonction d'une pensée en mouvement, d'une vision plus large que l'instrument lui-même. Un instrumentiste doit connaître l'harmonie, le contrepoint, il doit être capable d'improviser, sur des harmonies données, des ornements baroques ou des cadences construites, et pas seulement des formules digitales.

À l'inverse, votre métier de soliste, et votre métier de chef d'orchestre, ont-ils un impact sur votre manière de composer ?

Je n'en suis pas certain, je n'y ai jamais trop réfléchi. J'ai cependant, grâce à ces activités, engrangé une certaine expérience pratique qui m'aide - c'est l'aspect « métier » du compositeur

que j'ai appris auprès de Veress et de Boulez. Je peux affirmer connaître le fonctionnement de tous les instruments. Je n'ai pratiquement jamais écrit de traits impossibles à jouer, quand bien même seraient-ils extrêmement virtuoses. Certes, je me suis parfois fait quelques illusions, qui m'ont forcé à revoir ma copie et à faire une deuxième version plus raisonnable, mais les difficultés que l'on croise dans mes partitions n'y sont jamais par non-connaissance de l'instrument - ce qui est le cas de 50 % des difficultés des musiques d'avant-garde.

La littérature occupe une place quasiment aussi importante dans votre œuvre que la musique : avez-vous eu des maîtres dans ce domaine également ?

Pour moi, la musique est une sorte de métalangage : c'est ce qui arrive quand les mots se taisent. Nombreuses sont mes pièces qui prennent leur source dans la littérature ou la poésie - parfois sans même qu'on les entende, comme un sous-texte. J'avais à l'école un excellent professeur de lettres et c'est à l'adolescence que j'ai connu les principaux poètes qui m'accompagnent depuis : Trakl, Hölderlin, Walser, et bien d'autres. Pour mon bac, j'ai même traduit, en rime, des poèmes de Rimbaud, parmi lesquels *Le Bateau Ivre*, et de la poésie anglaise (Shelley, Keats...).

Parmi ceux que l'on pourrait appeler mes maîtres, j'ai eu la chance de connaître Nelly Sachs, grande poétesse et prix Nobel de littérature - j'ai d'ailleurs écrit deux pièces sur des textes de sa main. J'ai moi-même beaucoup écrit, en amateur toutefois. C'est pour moi très important, même si je considère ma production littéraire comme relativement pauvre. Je n'ai jamais mis en musique mes propres textes - sinon une tentative inaboutie, à l'âge de vingt ans, inspirée des *Improvisations sur Mallarmé* de Boulez, et deux ou trois *Lieder* jamais publiés.

La littérature et l'écriture me sont naturelles, en parallèle de la musique. J'ai parfois cherché la musique dont je rêvais en écrivant des poèmes.

Vous parliez à l'instant de traduction de poésie: c'est un exercice très musical.

Oui, il faut retrouver le rythme, les sonorités. Les langues sont si différentes qu'on a parfois le sentiment de changer de planète. La traduction m'intéresse de plus en plus. Pour mon cycle *Shir Shavur* (2004), j'ai utilisé des poèmes d'un ami israélien, David Rokeah, dans deux langues: c'est un cycle bilingue hébreu/allemand. L'une fait parfois intrusion dans l'autre, et vice versa: j'avais à l'esprit ces photos prises à la libération des camps de concentration, où l'on peut voir des centaines de cadavres imbriqués les uns dans les autres. Pour l'occasion, je me suis aidé d'une traduction en prose qu'il avait lui-même réalisée, et que j'ai retravaillée.

Comment naît la musique du texte, de l'acte de lecture ?

D'abord, ce n'est pas toujours dans cet ordre-là. C'est même parfois le contraire! Prenez la première pièce que j'ai composée pour *Scardanelli-Zyklus*: le texte est venu transcender l'idée musicale. J'étais alors au beau milieu d'un enregistrement de *Concertos* pour hautbois du XIX^e siècle. Un après-midi, j'ai rêvé d'une pièce intitulée *Harmonia*, qui ne serait faite que d'harmoniques de cordes. Mais je ne suis pas parvenu à la coucher sur le papier: trop embarrassé par la technique, je n'ai pas trouvé le chemin vers la transcendance. Tout à coup, sans y réfléchir, ces poèmes de Hölderlin que je connais par cœur me sont venus à l'esprit: très distants, avec ce caractère très *Noli me Tangere*, les Scardanelli me semblaient apporter la sonorité exacte dont je rêvais. Ils sont comme « tombés » dans ma musique instrumentale: j'ai entendu un chœur

a cappella, uniquement composé d'accords parfaits, chantés d'une façon très unie, comme gelée ou glacée, sans expressivité, en aspirant ou avec les poumons vides. Ainsi est né *Frühling I*.

Le poème est comme un catalyseur, qui transcende l'idée musicale ?

Comme la pomme tombée sur la tête de Newton. En l'occurrence, cela m'a écarté de mon idée de départ. Ce n'est que dix ans après le début du cycle, qui n'a longtemps été qu'un vaste *Work in progress*, que j'ai finalement écrit *Eisblumen* pour septuor à cordes et chœur mixte. Beaucoup moins virtuose que ce que j'avais en tête au début, *Eisblumen* reprend le principe de base d'*Harmonia*: les harmoniques de cordes.

Tout cela reste très intuitif et ne relève que rarement d'une décision consciente. J'aime tant de poèmes, de peintures... Tout à coup, une œuvre me touche. Dans *Récit* (2007), commande de Benoît Cambreling pour un concours international de timbales à Lyon, je me suis inspiré des permutations multiples que fait le poète roumain de langue allemande Oskar Pastior, autour des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. Sa démarche n'est nullement Dada, c'est un jeu phonétique, que j'ai repris et transformé - d'abord avec les dix lettres de « Baudelaire », que j'ai transposées dans un alphabet de rythmes et de hauteurs de son. Le rapport au texte de Pastior est presque anecdotique, comme un objet trouvé dont on se saisit et qui déclenche le processus.

On dit souvent « mettre en musique ». Qu'est-ce que ça signifie pour vous ?

L'expression française est moins brutale que l'allemande: « Vertonen » suggère une torture du verbe, une blessure.

Je n'ai pas de règle, je m'approche d'un texte de mille façons. Je tâtonne et, d'un coup, je suis dedans. Prenez les poèmes de Scardanelli: ces

poèmes neutres, presque rituels, n'ont aucun besoin d'un surcroît d'expressivité, d'un dédoublement des sentiments - ce qui arrive souvent quand on « met en musique » justement. Le texte est un objet en soi: ma musique peut se placer « en regard » des mots, ou mêler sons et mots; je peux encore composer un objet sonore percé de trous, dans lesquels les mots s'inséreront, comme un positif/négatif; ou faire de la musique un miroir: l'écriture instrumentale « reflétera » l'écriture chorale - ce n'est pas la même musique, mais les mêmes idées s'y retrouvent. La musique peut aussi être un commentaire du poème - tout en effaçant toute dynamique de développement dans la « mise en musique »: le discours musical se tient à distance du verbe, comme deux objets qui se regardent avec une certaine méfiance.

Le respect du texte peut-il être inhibiteur ?

Oui, pour moi, beaucoup. J'ai besoin de beaucoup de recul pour aborder un texte. Les Scardanelli en sont un exemple emblématique: c'est un texte si universel qu'il n'a pas besoin de moi. On peut ainsi le laisser en paix et écrire sa musique « à côté ». C'est un peu le cas de *Pli selon Pli* de Boulez ou même des *Chants de Trakl* de Webern. Dans ces derniers, Webern semble adopter une attitude complètement contradictoire. Si, à la lecture, on pensait par exemple que « le bleu de mes yeux est défunt cette nuit » appellerait une musique douce, lui, au contraire, commence sur une note suraiguë, et compose une musique aux antipodes de l'intimisme du texte. On a souvent le sentiment que Webern se refuse justement à « mettre en musique » le texte. C'est aussi parfois mon attitude.

Aujourd'hui, vous vous intéressez à des langues archaïques, parfois presque éteintes (les dialectes suisses, l'hébreu), auparavant, c'était Beckett, Hölderlin, Walser, qui sont aussi des langues détachées du réel.

Oui, surtout les Scardanelli. Ce sont des poésies figées, statiques - qui n'ont rien à voir avec le Hölderlin révolutionnaire. Quand je m'empare de Beckett, *Come and Go* par exemple, la langue est un iceberg: le mot n'en est que la partie émergée, tout le drame se déroule sous l'eau, qui est le domaine du musical. Même chose pour *What Where*, qui est un rituel de l'extinction, de la destruction. Ma musique se glisse entre, sous ou derrière les mots. Je ne veux pas « transporter » les mots avec ma musique: ils n'en ont pas besoin.

Pour finir, petite question au sujet de l'informatique musicale: vous avez composé quelques (rares) pièces avec bande, mais aucune qui fasse appel à l'informatique. Pourquoi ?

J'ai fait quelques pièces sur bande, avec des systèmes analogiques. Souvent, parce que je voulais mettre en œuvre des idées impossibles à concrétiser en *live*. J'ai par exemple composé un miroir de ma pièce a cappella *Psaume de Celan*, d'où les mots sont absents - tout est chuchoté. C'est un *Introitus*, pour une *Messe de Pentecôte* écrite avec d'autres compositeurs en 1986. Je n'y utilise que des bruits de respiration: j'ai ainsi reproduit les mélodies du plain-chant en colorant le souffle des chanteurs. Dans *Scardanelli-Zyklus*, j'ai aussi à une occasion eu recours à l'électroacoustique pour faire apparaître, dans le souterrain de l'acoustique, les variations de *Nel cor piú non mi sento*, que Hölderlin jouait au piano: on ne ressent quasiment que des vibrations, c'est une musique fantôme.

Exception faite de la spatialisation, l'informatique musicale en elle-même ne m'inspire pas.

Tout simplement parce que je ne suis pas encore arrivé au bout de l'écriture instrumentale : j'y trouve chaque fois des mondes complètement inouïs pour moi, à l'instar de Kurtág ou Lachenmann. J'ai besoin de ce dialogue inlassable entre la déformation de l'instrument, ou un traitement complètement nouveau de l'instrument, et son histoire. Dans le domaine de la musique informatique, cette distance est artificielle, elle n'existe plus. Or, pour moi, le son d'un instrument n'est ni neutre ni absolu : il est comme une prolongation du corps.

Propos recueillis par J. S.

VITTORIO MONTALTI

Tentative d'épuisement

(2012-2013)

Pour flûte/flûte piccolo/flûte basse, hautbois, clarinette/clarinette basse, percussion, piano/clavier MIDI, violon, alto, violoncelle et électronique, sur un texte de Georges Perec

Durée: 17 minutes

Pièce réalisée dans le cadre du Coursus 2 de composition et d'informatique musicale de l'Ircam

Dédicace: à Alessandro Solbiati

Éditions: Edizioni Suvini Zerboni

Réalisation informatique musicale Ircam/Vittorio Montalti

Encadrement pédagogique Ircam/Mikhail Malt

Création Coursus 2

« Mon propos dans les pages qui suivent
a plutôt été de décrire le reste:
ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se
remarque pas, ce qui n'a pas d'importance:
ce qui se passe quand il ne se passe rien,
sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages. »

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, Georges Perec

Référence directe à la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec, cette pièce pour ensemble et électronique fait partie d'une série que j'ai entreprise depuis quelques années autour de la thématique de la ville et de la vie parisienne. J'ai découvert Perec en lisant *La Vie, Mode d'Emploi*, lorsque j'étudiais encore en Italie - j'ai croisé son nom en lisant les travaux d'un mathématicien universitaire traitant des liens entre mathématiques et arts: il consacrait une partie de ses travaux à l'Oulipo et à Perec. J'ai immédiatement été fasciné par les jeux sur le langage, par l'écriture à contrainte (je m'impose également un certain nombre de contraintes dans ma pratique de la composition), et par ses descriptions de la ville.

Pour écrire *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Georges Perec s'est installé pendant trois jours place Saint-Sulpice, dans le 6^e arrondissement de Paris. Assis à la terrasse des cafés ou sur les bancs publics, il a observé la place à différents moments de la journée, prenant note de tout ce qu'il voyait: gens, voitures, autobus, animaux, nuages... des choses apparemment insignifiantes, mais qui rendent compte de la vie d'une grande ville.

Les images que Perec décrit, à première vue à peine anecdotiques, tissent un réseau d'histoires qui guident la composition de ma pièce en donnant vie à différentes figures musicales: la femme qui passe avec une baguette sous le bras, les pigeons qui volent d'un point à un autre de la place, la jeune fille qui fume une cigarette

en attendant l'arrivée de son petit ami, le passage des autobus... Les figures alternent, se chevauchent, se croisent et reviennent, dans la même journée, ou d'un jour à l'autre - dans une écriture qui relève parfois du montage cinématographique.

J'ai également voulu suggérer les changements de perspective de l'observateur (Perc se déplace toutes les deux heures, du Tabac Saint-Sulpice au Café de la Mairie en passant par la fontaine Saint-Sulpice) et les changements dans son attitude. Au début, l'écriture a manifestement la prétention d'être extrêmement objective, prenant même la forme d'un inventaire. Puis Perc se laisse aller, de temps à autre, à formuler des pensées et des réflexions plus subjectives. La répétition d'événements ordinaires le conduit à imaginer des digressions qui créent de légers écarts dans la forme de l'essai. On constate aussi qu'il s'ennuie de son exercice : le premier jour fait 24 pages, le deuxième, 12, et le troisième 7. Son matériau s'épuise (ou l'épuise), et sa musique devient plus elliptique.

Les trois journées sont l'occasion de décliner, de trois manières différentes, l'idée d'hétérophonie dans l'écriture musicale - non pas des lignes musicales plus ou moins identiques et plus ou moins décalées, mais plutôt de visions de différents objets dans leurs interactions avec le monde.

Propos recueillis par J. S.

ELLIOTT CARTER

Mosaic

(2004)

Pour flûte/flûte piccolo/flûte alto, hautbois/cor anglais, clarinette/clarinette basse, harpe, violon, alto, violoncelle, contrebasse

Durée: 10 minutes

Commande: Festival Wien Modern 2002

Éditions: Boosey & Hawkes

Création: le 16 mars 2005, à Londres, Royaume-Uni, par le Nash Ensemble.

Heinz Holliger: « Elliott Carter était l'un de mes grands amis, et une source continue d'inspiration. Nous parlions régulièrement au téléphone. C'était un modèle d'humanité et d'équilibre entre pensée lucide et chaleur humaine - une combinaison que l'on croise rarement parmi les gens intelligents. Je lui suis aussi très reconnaissant: il m'a écrit de nombreuses pièces, dont l'un des meilleurs concertos pour hautbois que j'aie jamais reçus, en 1987, ainsi qu'un quatuor pour hautbois et trio à cordes en 2001 et plusieurs solos pour hautbois ou cor anglais.

Il a également écrit *Trilogy* (1992) pour hautbois et harpe, pour ma femme et moi. Lorsqu'il en a commencé la composition, je me souviens qu'il se disait très déçu de son écriture pour la harpe dans ses œuvres antérieures, et s'était mis à l'apprendre de lui-même. À quatre-vingt-quatre ans, il s'est donc assis derrière une harpe, et en a étudié toutes les possibilités, toutes les positions possibles de doigts et de pédales. Il est ainsi devenu l'un des rares compositeurs à savoir comment fonctionne cet instrument - il faut remonter à Caplet, Ravel et Debussy, pour en trouver l'équivalent.

Pour *Mosaic*, c'est justement dans ce savoir engrangé qu'il a puisé. Dans les années 1930, il avait bien connu le harpiste et compositeur Carlos Salzedo - fondateur, avec Varèse et Cowell, du New Guild of New York Ensemble. Interprète extraordinaire, Carlos Salzedo avait mis au point de nombreuses techniques, qu'il a décrites dans ses méthodes de harpe. Écrit pour le Nash Ensemble, *Mosaic* a été l'occasion pour Carter d'explorer ces nouvelles techniques du point de vue compositionnel. Un peu à la manière de *l'Introduction et Allegro* de Ravel, il a écrit un mini-concerto pour harpe, au sein duquel l'ensemble instrumental n'est ni un accompagnement ni un à-côté.

C'est une pièce que j'aime beaucoup, notamment pour son instrumentation que je trouve miraculeuse. Carter y trouve ce délicat équilibre entre harmonie et ligne - un équilibre que, de Bach à Debussy en passant par Mozart ou Gesualdo, tous les grands compositeurs ont trouvé, mais qui reste trop rare dans la musique moderne. Harpe et ensemble sont comme deux personnages évoluant ensemble: un instrument linéaire (l'ensemble) d'une part, et un instrument harmonique (la harpe) de l'autre.

Jouer *Mosaic* est aussi pour moi un geste pédagogique: pour détourner les harpistes de la mauvaise musique qu'ils jouent constamment, alors qu'ils ont tant de beau répertoire à leur disposition!

Carter y développe un savant discours polyrythmique - comme des arpèges écrits et structurés.

Toutes les harmonies se distinguent clairement, sans jamais verser dans l'homorythmie stricte. Chaque instrument a son unité propre - quintollets, triolets, septolets - et le tissu musical gagne en couleurs et en richesse. La prédominance de la harpe en fait une œuvre non pas impressionniste, mais plus suspendue que d'autres œuvres de Carter. On pense parfois à ce que Debussy disait de *Jeux*: c'est écrit pour un orchestre sans pied, ou dont les pieds ne touchent pas terre. Une ronde de printemps qui s'envole.»

Propos recueillis par J. S.

HEINZ HOLLIGER

Puneigä

(2000-2002)

Dix Lieder avec intermèdes, pour soprano, flûte/flûte piccolo/flûte basse/flûte à bec, clarinette/clarinette basse/clarinette contrebasse, cor, percussion, cymbalum, alto, violoncelle

Durée: 25 minutes

Livret: Anna Maria Bacher

Commande: Festival Wien Modern 2002

Dédicace: à la poétesse, avec admiration

Éditions: Schott

Création: le 15 novembre 2002 à Vienne (Autriche), par Juliane Banse et Collegium Novum Zurich, sous la direction de Heinz Holliger.

À l'origine de *Puneigä*, c'est la langue elle-même, ce dialecte suisse alémanique, qui vous a inspiré...

Heinz Holliger: Ces derniers temps, ce sont de plus en plus des langages presque éteints, archaïques, très peu parlés, qui me fascinent. Les dialectes suisses sont très riches de ce point de vue: ce sont des sources linguistiques non «salies» ou «abusées», qui se nourrissent de traditions exclusivement orales. Dans *Puneigä*, c'est la langue du peuple des *Walser* - un peuple qui s'étale de Courmayeur (derrière le mont Cervin) jusqu'au Piémont et au Tessin, et de Davos jusqu'en Autriche (attention: ce *Walser* là n'a rien à voir avec Robert Walser, qui m'a beaucoup inspiré également). C'est un allemand archaïque, comme médiéval, uniquement parlé, qui a été ainsi préservé trois siècles durant. Même pour un germanophone, c'est une langue aux sonorités presque exotiques à la première écoute.

C'est un langage cristallisé.

Oui: laissé intact. Un peu à l'image de la tradition japonaise du *Nô*, qui s'est entretenue pendant cinq siècles. On pourrait comparer cette démarche à celles des Bartók et Veress, qui retranscrivaient des chants anciens que ne connaissaient plus que des femmes très âgées. Ou à celle de Janáček qui, pendant ses promenades, notait dans son carnet la musique des bruits de gouttes d'eau, d'arbres, de feuilles, du vent. C'est ce sentiment de découverte sonore, que je veux aussi transmettre à d'autres, aux plus jeunes. Adopter l'attitude d'un enfant qui apprend tout, à l'oreille.

Les poèmes dont je me suis inspiré ne sont toutefois pas issus du folklore: ils ont été écrits par Anna Maria Bacher qui, pour l'occasion, a inventé pour ce dialecte une orthographe et une syntaxe propres. C'est de la grande poésie.

Détail amusant: Anna Maria Bacher ne parle pas l'allemand «normal». Ensemble, nous discutons surtout en italien. Ou dans mon patois bernois, mais qu'elle comprend difficilement.

Pourquoi ce titre, *Puneigä*? Qu'est-ce que cela signifie?

Ça ne veut rien dire du tout. C'est le nom d'un lieu à l'aura un peu mystique de la vallée du *Pumatt*: un tout petit étang qui, au printemps, lorsque le soleil s'y reflète, apparaît comme un œil très bleu. Un peu plus tard dans la journée, quand le soleil a passé, on ne voit plus que la roche. Personne ne connaît l'origine de cette

toponymie étrange. J'ai quant à moi une hypothèse, qui n'est pas aussi poétique qu'on pourrait l'imaginer, celle d'une contraction de deux mots: «Pumatt,» qui est donc le nom de la vallée, et «Neigä», qui signifie «pente». Cette vallée se partage en deux: en altitude, elle est en pente douce, puis elle descend abruptement. «Puneigä» fait peut-être référence à cette rupture de pente.

J'aime le mystère de ce titre. Wolfgang Rihm, après avoir entendu l'œuvre, m'a demandé si ce n'était pas un mot grec... Du reste, le mot lui-même n'apparaît pas dans le texte chanté: je l'ai choisi parmi tous les poèmes pour son allure un peu magique, incantatoire.

Propos recueillis par J. S.

HEINZ HOLLIGER

nicht Ichts nicht Nichts

(2012)

10 *Monodisticha* von Angelus Silesius, pour soprano, mezzo-soprano, ténor, basse

Durée: 20 minutes

Livret: Angelus Silesius

Éditions: Schott

Création: le 1^{er} septembre 2012 à Lucerne (Suisse)
par les Neue Vocalsolisten, Stuttgart.

Heinz Holliger: J'ai composé le premier *Monodisticha* d'après Angelus Silesius à l'occasion de l'anniversaire de mon ami Clytus Gottwald, qui est né en Silésie! Il y avait d'ailleurs un peu de Celan dans ce madrigal - c'est autour de Celan que Gottwald et moi nous sommes rencontrés, pour le *Psaume de Celan* (1971).

Les neuf autres relèvent d'une tout autre démarche: j'étais alors très malade, à l'hôpital puis en clinique de rééducation. La composition de ces *Monodisticha* était pour moi une manière de marquer le temps physique, chaque journée supplémentaire, chaque battement de cœur, chaque respiration. Chaque jour, j'écrivais l'un de ces madrigaux, comme un journal intime. Je n'étais alors pas du tout conscient de ce que cela représenterait.

Fait rare chez les poètes que vous «mettez en musique», il y a chez Angelus Silesius une dimension mystique...

C'est juste. Pourtant, de manière générale, je n'aborde pas facilement le mysticisme. Je n'ai jamais nié le «transcendant» - un terme qui d'ailleurs revient souvent dans ma bouche -, mais le mysticisme véritable est pour moi le

contraire du brouillard que la religion ou l'église répand: c'est une pensée on ne peut plus claire. J'ai même eu parfois l'intention de me servir de textes hérétiques, discours de sorcières, minutes de procès d'inquisition, ou textes apocryphes. Pour moi, Silesius était un converti qui a tourné au fanatisme et à l'intolérance extrême. Ce n'est pas un exemple à suivre! Mais les textes que j'ai choisis sont d'une grande pureté: sa langue est riche et belle. J'ai découvert plus tard que c'est l'un des poètes le plus souvent mis en musique: une multitude de compositeurs suisses s'y sont attelés dans les années 1930, peut-être en réaction au régime nazi?

À propos de l'écriture de *Scardanelli-Zyklus*, vous parlez aussi parfois de l'écriture d'un journal intime. Ces deux œuvres seraient-elles parentes?

Il y a en effet quelques similitudes entre les textes de Scardanelli et ceux de Silesius. Ce sont des textes courts, très dépouillés - qui dégagent un sentiment assez proche de celui des haikus japonais. Le panthéisme qui s'exprime dans l'œuvre d'Hölderlin relève lui aussi de la poésie religieuse: il les écrivait peut-être lui aussi pour jalonner le temps, dans l'emprisonnement de sa tour - pour marquer la succession des saisons. Dans un cas comme dans l'autre, j'ai choisi ces textes pour leur régularité: ils ont toujours la même forme. Le défi pour moi était d'écrire chaque fois une musique différente sur cette forme unique.

Cela dit, *nicht Ichts nicht Nichts* est une œuvre moins ambiguë que *Scardanelli-Zyklus*.

Pourquoi ce titre ?

C'est une citation de Silesius - qui n'apparaît toutefois pas dans les poèmes dont je me suis servi. *Ichts* c'est « quelque chose », ce qui donne « ne pas quelque chose - ne pas rien ». C'est bien entendu le sens qui m'a plu - cette évocation du néant, quasi existentialiste -, mais aussi la rythmique et la musicalité de la phrase.

Propos recueillis par J. S.

GYÖRGY LIGETI

Kammerkonzert

(1969-1970)

Pour flûte/flûte piccolo, hautbois/hautbois d'amour/cor anglais, 2 clarinettes/1 clarinette basse, cor, trombone, clavecin/orgue électrique (Hammond ou harmonium), piano/célesta, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse

Durée: 21 minutes

Commande: Festival de Berlin (pour le quatrième mouvement)

Dédicace: voir chaque mouvement

Éditions: Schott

Création: le 1^{er} octobre 1970, dans le cadre du Festival de Berlin (Allemagne), par l'Ensemble Die Reihe sous la direction de Friedrich Cerha.

1. *Corrente (Fließend)* - pour Maedi Wood

2. *Calmo sostenuto* - pour Traude Cerha

3. *Movimento preciso e meccanico* - pour Friedrich Cerha

4. *Presto* - pour Walter Schmieding

Écrit en 1970, le *Kammerkonzert* de Ligeti pousse au maximum l'idée de « micropolyphonie » (une grande activité polyphonique visant à obtenir des « textures » globales, faciles à percevoir) juste avant que le compositeur n'abandonne ce radicalisme et ne se réintéresse à la mélodie. Fascinant de bout en bout par sa richesse d'invention, le *Kammerkonzert* alterne les polyphonies lisses et alanguies (qui créent une sorte de « pourriture », selon les mots du compositeur) avec de formidables petites mécaniques rapides, infernales et détraquées. « Je veux un certain ordre, mais un ordre un peu désordonné », dit Ligeti dans ses entretiens avec Pierre Michel. Sa musique n'est pas mathématique au sens strict,

mais elle évoque une mathématique paradoxale et ludique, une sorte de mathématique-fiction (« une musique qui ne soit pas calculée, mais qui s'apparente au monde de la géométrie », dit-il ailleurs). Ce qui fait de lui, aujourd'hui, le plus influent des compositeurs d'après-guerre auprès des jeunes générations. Ligeti incarne cet esprit joueur et anti-expressionniste, légèrement pervers et parfaitement libre, qui s'adresse en complice à l'intelligence de l'auditeur.

Programme du Théâtre du Châtelet, 1996-1997,

« Cycle György Ligeti »

(source: Médiathèque de l'Ircam)

BIOGRAPHIES

DES COMPOSITEURS

Elliott Carter (1908-2012)

Longtemps doyen des compositeurs vivants, le grand Elliott Carter nous a quittés le 5 novembre 2012, dans cette ville de New York où il a vécu toute sa vie, et qui demeure indissociable de son œuvre. On dit souvent de lui qu'il est le plus européen des compositeurs américains. C'est certainement l'un des plus radicaux, qui a su mieux que personne faire une synthèse entre la modernité américaine héritée de Charles Ives et les diverses avant-gardes européennes. Au reste, cet érudit polyglotte parlait parfaitement le français et compte en France parmi ses plus fervents défenseurs et admirateurs. Résolument attaché à son art et à son intégrité, soucieux de ne jamais se répéter tout en faisant constamment évoluer son langage, il a pu aussi s'imprégner de l'œuvre de Stravinsky et de quelques autres. D'une longévité rare - la mort l'a emporté tranquillement dans sa cent quatrième année -, il n'a jamais cessé de composer - pas moins de huit pièces pour la seule année de son centenaire! - et de surprendre à chaque nouvelle partition. Sa musique nerveuse, légère, pointilliste même, est d'une concision et d'une sobriété qui fait parfois penser à Webern: il n'y a là rien de superflu, pour laisser place à une expressivité tout intérieure. Carter était aussi un homme non dénué d'humour et d'un certain sens de l'absurde, comme en témoigne son unique opéra *What next?* (1997-1998) et les nombreux textes qu'il a mis en musique.

Heinz Holliger (né en 1939)

Heinz Holliger fait ses premières études musicales aux conservatoires de Berne et de Bâle, avec notamment Sándor Veress en composition, entre 1955 et 1959. En 1962-1963, il intègre le Conservatoire de Paris, dans les classes d'Émile Passagnaud et Pierre Pierlot (hautbois) et d'Yvonne Lefébure (piano). De 1961 à 1963, il suit les cours de composition de Pierre Boulez à Bâle. Il remporte le premier prix de hautbois du concours international de Genève en 1959, puis celui du concours de Munich deux ans plus tard. Sa carrière d'interprète connaît dès lors un très grand succès; il devient l'un des plus éminents représentants de son instrument, repoussant ses limites techniques par de nouveaux modes de jeu et suscitant autour de lui de nombreuses œuvres pour le hautbois (de Berio, Carter, Fernyehough, Ligeti, Lutosławski, Stockhausen, etc.). Outre ses activités de soliste et de chef d'orchestre, Heinz Holliger est un pédagogue reconnu, notamment à travers l'enseignement qu'il délivre à partir de 1966 à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau.

Le compositeur est longtemps resté dans l'ombre du musicien, avant de connaître une progressive reconnaissance à partir des années quatre-vingt. Son catalogue couvre tous les genres, de la scène aux œuvres solistes, dont plusieurs pour son instrument (*Studie über Mehrklänge* [1971]) et celui de son épouse Ursula (la harpe, seule ou associée au hautbois comme dans *Mobile* de 1962), en passant par de nombreuses pièces vocales et orchestrales, parmi lesquelles *ConcErto...?* Il s'inspire de poètes habités par la folie et la mort, comme Hölderlin, Beckett ou Walser.

György Ligeti (1923-2006)

Né le 28 mai 1923 à Dicsöszenmárton (Transylvanie), György Ligeti commence ses études de composition à Cluj auprès de Ferenc Farkas. Il les poursuit avec le même Ferenc Farkas ainsi qu'avec Sándor Veress à l'académie Franz Liszt de Budapest où il enseigne lui-même l'harmonie et le contrepoint entre 1950 et 1956. C'est en 1956, suite à la violente répression de la révolution, que Ligeti fuit la Hongrie. Il se rend d'abord à Vienne, puis à Cologne où il est accueilli notamment par Karlheinz Stockhausen. Au Studio électronique de la Westdeutscher Rundfunk, il rencontre Pierre Boulez, Luciano Berio et Mauricio Kagel. Dans les années soixante, György Ligeti participe chaque année aux cours d'été de Darmstadt et enseigne à Stockholm en tant que professeur invité. De 1973 à 1989, il enseigne la composition à la Hochschule für Musik de Hambourg.

Musicalement, sa période hongroise témoigne de l'influence de Bartók et de Kodály. Les pièces qui suivent attestent d'un nouveau style caractérisé par une polyphonie très dense (ou micropolyphonie) et un développement formel statique. Au cours des années soixante-dix, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente, comme on peut le remarquer dans *Melodien* (1971) ou dans son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996). Dans les années 1980, il développe une technique de composition à la polyrythmie complexe, influencée à la fois par la polyphonie du XIV^e siècle et différentes musiques ethniques.

Vittorio Montalti (né en 1984)

Les études de Vittorio Montalti le mènent tout d'abord au conservatoire de Milan (classe de composition d'Alessandro Solbiati) et au conservatoire de Rome (classe de piano d'Aldo Tramma), puis dans la classe de composition d'Ivan Fedele à l'Académie Sainte-Cécile, toujours à Rome. Sous les auspices des échanges étudiants Erasmus, il entre dans la classe de Frédéric Durieux au Cnsmdp. Au cours de diverses master classes, il bénéficie des conseils de Luca Francesconi, Azio Corghi, Gabriele Manca, Luis de Pablo et Toshio Hosokawa. Il complète depuis 2011 sa formation en suivant le Cours de composition et d'informatique musicale de l'Ircam. En 2009, il fait partie de la sélection de l'Ensemble Aleph pour le 6^e forum international des jeunes compositeurs. En 2010, il reçoit le Lion d'argent pour la créativité, dans le cadre de la 54^e Biennale de Venise, ce qui lui vaut la commande d'un opéra de chambre pour trois voix, ensemble et électronique dont la création est prévue pour octobre 2013.

Il a également reçu des commandes du Divertimento Ensemble, Bergamo Musica Festival, Ex Novo Ensemble/SaMPL, Festival Pontino, Fondazione Culturale San Fedele and RomaTreOrchestra, et a la chance de travailler avec de nombreux ensembles et interprètes spécialisés, tels que l'Ensemble Multilatérale, le Divertimento Ensemble, le Texture Ensemble, l'Ensemble Aleph, Quartetto Prometeo, Dédalo Ensemble, Irvine Arditti. Sa musique est jouée par des orchestres tels que l'Orchestra di Padova e del Veneto (dirigé par André de Ridder), l'Orchestra dell'Università degli Studi di Milano (dirigé par David Handel) et le RomaTreOrchestra (dirigé par Dario Garegnani).

Ses œuvres sont éditées par Suvini Zerboni à Milan.

BIOGRAPHIES

DES INTERPRÈTES

Anu Komsi, soprano

Anu Komsi est unanimement appréciée pour sa voix dynamique de colorature. Elle est aussi à l'aise à l'opéra qu'en concert, et se produit régulièrement en Europe comme aux États-Unis. Sa voix très flexible s'adapte aussi bien aux récitals de Lieder qu'à la musique de chambre. Son répertoire s'étend de la Renaissance à la musique contemporaine, et comprend plus de quarante rôles d'opéra.

Anu Komsi se produit avec d'innombrables orchestres d'importance comme le Berliner Philharmoniker, le Bayerischer Rundfunk et le New York Philharmonic, dans des salles aussi prestigieuses que le Musikverein Wien, le Royal Festival Hall et le Concertgebouw, et a travaillé avec des chefs de premier plan comme Sir Roger Norrington, Franz Welser-Möst et Sakari Oramo. Sa collaboration avec Esa-Pekka Salonen, qui remonte à la création de *Floof* en 1988, a donné naissance à une œuvre pour orchestre et voix *Wing on Wing*, spécialement écrite pour elle et sa sœur jumelle, également colorature. Les deux sœurs sont également les inspiratrices et créatrices de *Cantatrix Sopranica* de la compositrice coréenne Unsuk Chin. Parmi les nombreux enregistrements auxquels Anu Komsi a participé, citons celui du cycle de chansons *White as Jasmine* de Jonathan Harvey pour lequel elle a remporté, en 2008, un Gramophone Award dans la catégorie Musique contemporaine.

Anu Komsi est directrice artistique de la compagnie finlandaise Kokkola Opera avec laquelle elle chante régulièrement.

Luigi Gaggero, cymbalum

Luigi Gaggero est né à Gênes en 1976. Moment fondamental pour sa formation musicale, sa rencontre avec Andrea Pestalozza le pousse avec passion vers la musique du xx^e siècle. Il étudie le cymbalum avec Márta Fábrián à Budapest, les instruments à percussion avec Andrea Pestalozza à Gênes, puis avec Edgar Guggeis et Rainer Seegers à la Hochschule für Musik Hanns Eisler à Berlin.

Il participe à des concerts en tant que soliste et chambriste dans toute l'Europe. En tant que cymbaliste, il joue avec les plus prestigieuses phalanges européennes, spécialisées ou non en musique contemporaine, sous la direction des chefs les plus éminents (citons Claudio Abbado, Stefan Asbury, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Reinbert de Leeuw, Peter Eötvös, Michael Gielen, Philippe Jordan, Michail Jurowski, Riccardo Muti, Kent Nagano, Emilio Pomarico). Luigi Gaggero a contribué à divers enregistrements radiotélévisés et discographiques. Son CD *Un brin de bruyère*, paru chez Stradivarius, et consacré aux œuvres pour cymbalum de Kurtág, Solbiati et Francesconi a reçu cinq diapasons. Depuis quelques années, il cherche à explorer de nouvelles possibilités sonores du cymbalum à travers l'emploi de nouvelles techniques et en collaborant avec des compositeurs tels que Luca Antignani, Luca Francesconi, Stefano Gervasoni, Konstantia Gourzi, Erik Janson, Mauro Lanza, Carla Magnan, Alessandro Solbiati et Franck C. Yeznikian, parmi lesquels certains lui ont dédié leurs œuvres. En tant que chef, il dirige notamment la musique baroque et contemporaine.

Il a fondé à Strasbourg l'Ensemble vocal *La dolce maniera*, spécialisé dans l'interprétation de la musique des XVII^e et XXI^e siècles. Son interprétation du *Quarto Libro dei Madrigali* de Claudio Monteverdi a été récemment publiée par Stradivarius. Luigi Gaggero est professeur de l'unique classe de cymbalum en Europe occidentale au conservatoire de Strasbourg.

EXAUDI

Créé en 2002 par le compositeur et chef d'orchestre James Weeks et par la soprano Juliet Fraser, l'ensemble vocal Exaudi s'est vite imposé dans le paysage de la musique contemporaine de Grande-Bretagne, notamment par la qualité de ses chanteurs. Les programmes d'Exaudi mêlent le répertoire nouveau à l'ancien, avec, pour celui-ci, une prédilection pour la haute Renaissance et le premier Baroque. À travers une série de commandes, Exaudi s'attache tout particulièrement à promouvoir la jeune génération de compositeurs, tout en étant fier de défendre le travail de personnalités émergentes comme Evan Johnson, James Weeks ou Claudia Molitor. L'ensemble collabore avec de nombreux solistes, s'est produit dans des salles prestigieuses et a participé à la plupart des grands festivals du Royaume-Uni tels que Wigmore, City of London Festival, Huddersfield, et bien d'autres. Les prestations d'Exaudi sont régulièrement diffusées sur la chaîne Radio 3 de la BBC. Les prochaines gravures d'Exaudi comprendront des œuvres de Rihm, de Scelsi et de Nono, ainsi qu'un opus consacré à Gervasoni pour l'éditeur Winter & Winter. Parmi ses futurs engagements à travers le monde, citons le Dartington International Summer School, le Huddersfield Contemporary Music Festival, le Wigmore Hall à Londres, ainsi que des concerts à Londres et Cambridge, au Théâtre Garonne à Toulouse et à Bilbao en Espagne.

Ensemble du Lucerne Festival Academy Orchestra

L'académie du Festival de Lucerne fut fondée en 2004 par Pierre Boulez et Michael Haefliger, actuel directeur exécutif et artistique du Festival. Depuis lors, près de cent trente musiciens issus des quatre coins du monde se rassemblent chaque année pour étudier les partitions contemporaines et les chefs-d'œuvre de la musique moderne. Les enseignants sont membres de l'Ensemble intercontemporain. Les œuvres travaillées sont présentées au public, par le biais de concerts ou de récitals. Le forum de l'académie autorise le public à assister aux répétitions, aux master classes ou encore à certains ateliers. Les instrumentistes ne sont toutefois pas les seuls à bénéficier des enseignements pratiques offerts par l'académie: l'institution est également un tremplin pour les compositeurs et les jeunes chefs d'orchestre pour lesquels Pierre Boulez anime chaque année une master class.

Musiciens du Lucerne Festival Academy Orchestra participant au concert

Julie Brunet Jailly, flûte
Andrea Loetscher, flûte
Juliana Koch, hautbois
Rozenn Le Trionnaire, clarinette
Ana Maria Santos, clarinette
Jena Gardner, cor
Ricardo Mollá Alberó, trombone
Jennifer Torrence, percussion
Matthieu Acar, piano
Gilles Grimaître, piano
Élodie Gaudet, alto
Laura Verena Moehr, alto
Anne Schinz, violon
Simon Kluth, violon
Armance Quéro, violoncelle
Niklas Seidl, violoncelle
Thibault Back de Surany, contrebasse
Chloé Ducray, harpe

Mikhail Malt, réalisateur en informatique musicale chargé de l'enseignement
Mikhail Malt, avec une double formation scientifique et musicale en ingénierie, composition et direction d'orchestre, débute sa carrière musicale au Brésil comme flûtiste et chef d'orchestre. Il est l'auteur d'une thèse en sciences sociales à l'École des hautes études sur l'utilisation de modèles mathématiques dans la composition assistée par ordinateur. Il est chargé de l'enseignement de la composition assistée par ordinateur et de la synthèse musicale au département Pédagogie et action culturelle de l'Ircam. Actuellement, il est également chercheur au MINT-OMF (Musicologie, informatique et nouvelles technologies à l'Observatoire musical français) et maître de conférences associé à la Sorbonne. Il poursuit ses activités de composition et de recherche sur les modèles de vie artificielle, sur la représentation musicale, l'analyse musicale assistée par ordinateur et l'épistémologie de la composition.

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

Julien Aléonard, ingénieur du son
Jasmine Scheuermann, régisseur son
Guillaume Tahon, stagiaire son
David Raphaël, régisseur
Alexis Hamon, Alexandre Lalande,
assistants régisseur
Olivier Ferhat, régisseur lumière

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes
Olivier Umecker, graphisme

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...

ManiFeste-2014

L'ACADÉMIE

Du 23 juin au 10 juillet 2014

Programme des ateliers et master
classes

Ouverture de l'appel à candidature
à partir du **23 septembre 2013**

www.ircam.fr

Date limite des candidatures:
lundi 28 octobre 2013

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.
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



