L'Ircam et les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent

ARTE POVERA : MUSIQUE DE CHAMBRE

Jeudi 30 juin, 21h

Centre Pompidou, Grande salle

Avec l'exposition « Un art pauvre » au Centre Pompidou

Matteo Cesari flûte
Rémy Reber, Nataliya Makovskaya guitares
Ensemble soundinitiative
Szymon Kaça clarinette
Gwenaëlle Rouger piano
Winnie Huang violon
Julia Robert alto
Louise Leverd violoncelle
Jae-Hyun Ahn, Gang-Hyuk Lee réalisation informatique musicale, stagiaires
Robin Meier réalisation informatique musicale Ircam et encadrement pédagogique Ircam

MARCO STROPPA
Traeittoria... deviata

SALVATORE SCIARRINO
Il pomeriggio di un allarme al parcheggio
CRÉATION DE LA VERSION POUR FLÛTE EN UT
Addio case del vento
Venere che le Grazie la fioriscono

JÉRÔME COMBIER
Gone

Entracte

HELMUT LACHENMANN
Salut für Caudwell

Durée : 1h35 environ

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

Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Corée 2015-2016/ www.anneefrancecoree.com.

Centre Pompidou
Ircam - Centre Pompidou
Ircam - Centre Pompidou

ARTE POVERA : MUSIQUE DE CHAMBRE
Jeudi 30 juin, 21h
Centre Pompidou, Grande salle

Ircam - Centre Pompidou

MARCO STROPPA

Traiettoria [Trajectoire] (1982-1984, révisée en 1988)

pour piano et électronique
Commande : Biennale de Venise
pour l'Année européenne de la musique
Éditions : Ricordi, nº 133770
Réalisation informatique musicale : Centro di Sonologia Computazionale, université de Padoue (Italie) / Marco Stroppa (1982-1984)
Portage sur Max : Ircam/Carlo Laurenzi (2009)
Création : création de la première version le 22 septembre 1985, à la Biennale de Venise (Italie), par Adriano Ambrosini. Création de la version finale en 1988, au De Yjsbreaker d'Amsterdam (Pays-Bas), par Pierre-Laurent Aimard.
Observation : œuvre modulaire

Partie nº 1 : *Traiettoria… deviata*
Durée : 7 minutes
Création : le 2 août 1983 à l'Auditorium San Francesco Al Corso, Ente Lirico Arena di Verona, par Adriano Ambrosini (piano) et Marco Stroppa (projection du son).

Traiettoria (trajectoire) pour piano et sons générés par ordinateur est un cycle de trois pièces *Traiettoria… deviata*, *Dialoghi*, *Contrasti* (Trajectoire… déviée, Dialogues, Contrastes) composé entre 1982 et 1984 et d'une durée d'environ 45'.
Traiettoria peut être considérée comme un concerto pour piano et orchestre où les sons synthétiques remplacent l'orchestre. Dans cette œuvre, la relation entre les sons synthétiques et les sons concrets du piano est parfois étudiée de manière à ce qu'ils se confondent en une seule image et sensation. Timbres inharmoniques et harmonie, en d'autres termes, « illusion » et « réalité », tendent souvent à fusionner et se transforment l'une en l'autre.
La disposition du piano et du dispositif d'amplification a été étudiée très attentivement. Les sons synthétiques proviennent soit d'un haut-parleur, placé sous le piano et qui interfère avec la table d'harmonie et les cordes, soit de plusieurs haut-parleurs placés autour du public. Selon la solution choisie, le volume sonore est réduit ou cerne le public de toutes parts dans une pulsation constante tout au long de la pièce. Pour des raisons d'équilibre, le piano est également amplifié.
La diffusion de *Traiettoria* lors du concert a pour fonction de modeler le son synthétique suivant la partition et les caractéristiques acoustiques de la salle. Elle doit être assurée par un musicien dont l'importance est égale à celle du pianiste.
Le matériau informatique a été réalisé au Centro di Sonologia Computazionale de l'université de Padoue, à différentes périodes entre 1982 et 1985. Pour la synthèse des sons, j'ai utilisé le langage Music V contrôlé par des logiciels spécifiques que j'ai moi-même écrits. Le matériau d'origine consistait en quelques milliers de segments courts (entre 2 et 30 secondes de durée) et a été mixé en plusieurs étapes avec le programme « Interactive Computer Music System » de Graziano Tisato.

Marco Stroppa
(source : brahms.ircam.fr)

Ircam - Centre Pompidou

SALVATORE SCIARRINO

Il pomeriggio di un allarme al parcheggio [L'après-midi d'une alarme au parking] (2015-2016)

pour flûte seule
Durée : 15 minutes
Dédicace : « à Matteo Cesari »
Éditions : Rai Trade RTC-4803
Création de la version pour flûte à coulisse seule : le 20 septembre 2015, dans le cadre du Festival Klangspuren de Schwaz, par Erik Drescher.

CRÉATION DE LA VERSION POUR FLÛTE EN UT

Juin 2014, un après-midi à Berlin. Je sortais des Galeries avec l'intention de marcher jusqu'à l'Opéra national : une distance considérable, qui aurait pu me mettre en retard pour la répétition générale, mais le beau temps était indécemment alléchant. Me voici déjà marchant le long de la Philharmonie.

Soudain, un signal d'alarme brisa la respiration du vent. Les propriétaires de la voiture, un vieux couple, étonnés de troubler le printemps des autres, avaient du mal à faire taire le système. Chaque fois, l'alarme déchirait l'espace vital de la ville, sa trame sonore : à l'horizon, le son étouffé continuel du trafic, léché par les voix des jardins, strié par les oiseaux encore à leurs ébats amoureux. Mon esprit aussi était envahi par cette alarme qui sonnait étrangement ; en lieu et place de l'immuable formule habituelle, elle semblait faire la démonstration d'un vaste répertoire, un large échantillon d'alarmes, dans lequel il fallait choisir sa préférée, ou sa plus détestée. J'en étais amusé, au point de m'arrêter et d'en fixer les contours obliques sur mon cahier.

J'associais ces *glissandi* pauvres en harmoniques à ceux de la flûte à coulisse de Robert Dick. Quelques jours plus tôt, Erik Drescher s'était proposé de m'en jouer et j'avais été frappé par la compression du timbre, probablement due à la modification du corps et au raccourcissement de l'instrument.

La semaine suivante, je considérais ce que j'avais noté, en essayant de l'insérer dans un contexte musical nouveau, aussi bigarré que le bourdonnement de la métropole et ses brutales interruptions. Ce n'est qu'à ce moment que j'ai répondu positivement à la proposition de Drescher.

Le signal d'alarme était composé de stéréotypes reconnaissables que nous avons tous en tête. Le cadre qui, dans le morceau, s'interrompt, n'imite pas la réalité, il la remplace par une image organique, un discours qui, dans sa continuité, produit à peine une ombre du bruit urbain.

En effet, mes modèles ne sont ni classiques ni contemporains. Je puise plutôt dans l'environnement qui nous entoure et dans les œuvres de la tradition, sans médiation. Je cherche à annuler deux académismes : celui des manuels (d'harmonie et de contrepoint), et celui du déterminisme récent.

Par environnement, j'entends l'étude du comportement animal et humain. Aujourd'hui, il faut se rapprocher de la nature, être libre de toute idée romantique, et libre aussi des préventions confuses qui stagnent encore dans le monde

Ircam - Centre Pompidou

musical. Plusieurs de mes œuvres sont des métaphores explicites du langage. Elles proposent une expérience d'illusion sonore du réel (dont la casualité aussi est représentable). Technologie et nature se mêlent au paysage actuel ; j'ai ainsi rassemblé des émissions de radio, des sons de la nuit, la physiologie interne du corps humain, des cloches, des pierres, le vent, la mer, des téléphones vieux et neufs, des bruits de trains : *Efebo con radio* (1981) [Éphèbe avec radio], *Lohengrin* (1984), *Perseo e Andromeda* (1990) *[Persée et Andromède], Archeologia del telefono* (2005) *[Archéologie du téléphone], Senza sale d'aspetto* (2011) *[Sans salles d'attente].* Et maintenant cet *Après-midi* non pas d'un Faune, mais *d'une alarme au parking* (2014). D'habitude, on ignore ou on censure le fait que les stimulations créatives et les critères logiques de la musique puissent venir de n'importe quel domaine de l'expérience humaine. Lorsque je souhaite explorer les phases psychologiques à travers lesquelles se forme l'idée d'une composition, on me tolère à peine. Notre monde musical refuse toute ouverture, toute alternative et, depuis longtemps, reste accroché à des positions arides, théoriquement infondées : on préfère une langue sans émotion ni signification.

Souvent les musiciens se réfugient derrière des motivations pseudo-scientifiques, des citations à tort et à travers dont ils exploitent le pouvoir d'autorité. Mais rien en ce qui concerne un véritable croisement avec les autres disciplines.

Je n'aime pas crier, ni ignorer les graves conséquences de cette situation bloquée, sur la société actuelle et les générations futures. Une telle situation se perpétue à travers le désengagement des enseignants de composition qui agissent plus comme des employés que comme des artistes. Comment définir tout cela ? De la bureaucratie esthétique ?

Personnellement (comme toujours), je préfère risquer une saine hérésie plutôt qu'une stase de l'orthodoxie.

Salvatore Sciarrino

Traduction de l'italien : Gloria Morano

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou

SALVATORE SCIARRINO

Addio case del vento [Adieu maisons du vent] (1993)

pour flûte seule
Durée : 3 minutes
Dédicace : « à Roberto pour Marina »
Éditions : Ricordi, n° 136507
Création : le 1er septembre 1993, dans le cadre du 3e Festival Gustav Malher au Théâtre Ginza (Tokyo), par Roberto Fabbriciani.

« Cette œuvre est née très simplement, suite à une commande d'un morceau citant Mahler, destinée au Festival Mahler de Tokyo (1993). Même dans ce cas-là, je voulais faire une œuvre de contraste : ayant composé sept grands morceaux, je pensais que le suivant devait avoir des proportions et des sons différents dont la naissance devait être progressive. C'était donc une œuvre cosmogonique, même si très brève, avec quelque chose de durement japonais, au caractère un peu tranchant et avec les gestes stylisés du théâtre nô. Le titre est lié à l'enfance de Fabbriciani : certaines histoires, dans lesquelles il parlait des maisons de paysans éparpillées dans les montagnes de l'Apennin où vivaient ses grands-parents, m'ont influencé. Ces maisons possédaient des noms évocateurs : *Ca' del vento* (maison du vent), *Ca' de pecheto* [*del peccato*] (maison du péché)… Je trouvais aussi fascinante l'influence linguistique de Venise à l'intérieur de la péninsule. »

Salvatore Sciarrino
Traduction de l'italien : Matteo Cesari

[…]
Le titre est un hommage au flûtiste Roberto Fabbriciani, mais aussi une souvenance connue de tous : celle des lieux de mémoire, aujourd'hui en ruine et accessibles à tout le monde. […]
Fabbriciani a insisté pour que la pièce contienne des éléments mahlériens reconnaissables. Sciarrino s'est servi du *Chant de la Terre* en choisissant *Der Abschied* (« L'adieu »). Il en a utilisé quelques notes, des tierces chromatiques descendantes, et l'ombre d'éléments autres, moins saisissables, mais dont l'impression est également immédiate : l'ostinato introductif de *do* grave, la résonance du tam-tam.
(1993)

Source : www.salvatoresciarrino.com
Traduction de l'italien : Gloria Morano

Centre Pompidou Ircam Centre Pompidou - Centre Pom

SALVATORE SCIARRINO

Venere che le Grazie la fioriscono
[Vénus que les Grâces la fleurissent]
(1985)

pour flûte seule
Durée : 8 minutes
Dédicace : « à Roberto Fabbriciani »
Éditions : Ricordi, n° 134968
Création : le 17 juin 1989, dans le cadre du Rassegna di Nuova Musica de Macerata, par Roberto Fabbriciani.

J'aurais encore beaucoup de choses à dire à propos de la technique de la flûte et beaucoup aussi sur la technique compositionnelle et ses amplifications théoriques. Même à propos des titres. Mais je n'ai pas l'intention d'écrire sur cela : ce qui n'éclôt pas au bon moment, il est bon que ça se perde ou que ça assume les traits d'une insondable rigidité.
Je voudrais réfléchir sur ce que signifie avoir écrit, dans l'intervalle de peu d'années, quelque chose qui n'est plus une série d'œuvres plus ou moins réussies. C'est un vrai corpus, et cela signifie avant tout que dorénavant la flûte n'est plus la même. Et je ne prétends pas l'avoir mise sens dessus dessous, mais plutôt l'avoir attirée dans un coin inconnu du monde.
La plupart sont des sons de ma propre invention de plus de vingt ans ; certains, récents, ont été fournis par Fabbriciani ; un, assez récurrent depuis 1971, de Giancarlo Graverini. Mais certains sons qui appartenaient au patrimoine commun des compositeurs me sont attribués, justement parce qu'ils semblent finalement associés à ma musique.
Chacune de mes compositions est en soi déjà une légitimation de tels sons.
Sur une vieille structure, les nouveaux sons pourraient être équivalents à une façon recherchée de s'habiller. Autrefois on parlait d'« effets ».
Ici, structure et événement sonore surgissent des mêmes exigences et elles se croisent et tendent à une prospective commune, à une nouvelle image. Il ne s'agit pas de choisir des sons plus ou moins appropriés, d'embellir la maison, mais, « avec les sons nouveaux, de construire de nouveaux univers ». Voilà qui devrait être l'objectif des compositeurs, du moins de ceux qui sont dignes de porter un tel nom.
Je dois parler sans réticence, et, sûrement, je semblerai immodeste.
Obstinément j'ai cherché à me confronter avec les grands du passé. Mais c'est un défi de nature éthique, pas esthétique. Ne me méprenez pas : si je suis familier avec eux, ma musique en est très lointaine dans les faits. Le défi que les classiques nous lancent, et qu'on peut gagner, c'est de surmonter nos propres limites. Au contraire : en les surmontant avec ampleur, justement quand on a donné le meilleur de nous, nous devons encore nous surmonter sans pitié. Mais cela nécessite-t-il d'approfondir un chiffre, d'élargir un horizon fantastique qui naît déjà avec autant de personnalité ? Il aurait permis à n'importe qui d'y passer la vie.

Centre Pompidou Ircam Centre Pompidou

Déjà, en 1984, *All'aure* était une des pièces les plus imitées de l'histoire récente ; même sur les nuages de l'Olympe, elle a laissé des traces fort peu silencieuses. Rien, si ce n'est une incontrôlable inquiétude de la fantaisie, n'aurait exigé cinq autres pièces. Toutefois, s'il n'en avait pas été ainsi, nous nous serions privés du meilleur.

Salvatore Sciarrino
Traduction de l'italien : Matteo Cesari

Venere che le Grazie la fioriscono [Vénus que les Grâces la fleurissent]
Notre Flûte magique est une voix ancienne. Dans le IVe livre des *Nuits attiques*, Démocrite écrit : « pour de nombreux hommes malades, c'est le son de la flûte qui tint lieu de médecine » (« incentiones tibiarum », donner le son aux tibias, mais aussi des « enchantements »).

Salvatore Sciarrino
Traduction de l'italien : Gloria Morano

Centre Pompidou
Ircam - Centre Pompidou
Ircam - Centre Pom

Entretien avec **Matteo Cesari**

La flûte enchantée de Salvatore Sciarrino

Matteo Cesari, dans quelles circonstances avez-vous rencontré la musique de Salvatore Sciarrino ?

Matteo Cesari : C'était lors d'une master class organisée à Milan. Salvatore Sciarrino parlait des cadences qu'il a écrites pour les *Concertos* de Mozart, réunies dans sa pièce *Cadenzario*. Il parvient dans cette pièce à interrompre le temps, voire à le suspendre, afin de passer soudainement d'un concerto à l'autre avec plusieurs solistes. Il détaillait pour nous les techniques compositionnelles employées pour bouleverser ainsi la temporalité musicale. Son intervention était suivie d'un court concert du flûtiste Mario Caroli et de la pianiste Silva Costanzo, avec quelques pièces pour flûte seule de Sciarrino ainsi que des *Sonates* de Mozart.

J'avoue que, à la première écoute de sa musique, j'ai été choqué. C'était un monde sonore que je ne connaissais pas, que je ne comprenais pas. À l'époque, j'avais l'intention d'intégrer la classe de Mario Caroli au conservatoire de Strasbourg, et je connaissais son rapport étroit avec le compositeur, mais j'ai été tellement secoué par l'expérience, que je me suis enfui à la fin du concert, sans me présenter !

En revanche, je me souviens avoir été fasciné par les capacités oratoires de Sciarrino et par sa façon de parler de musique — et pas seulement de la sienne.

Comment se passe le travail avec lui ?

C'est très étonnant : on ne « travaille » jamais réellement les pièces. Jamais on n'entre dans l'analyse d'une partition ou l'étude d'un discours musical. Même au cours de l'enregistrement de l'intégrale de son œuvre flûte, que nous avons fait en 2013, nous parlions rarement des œuvres. Ou alors seulement sur un point de détail, sans entrer dans des considérations techniques comme on pourrait le faire habituellement avec les compositeurs — et encore, même lorsque nous devions absolument nous pencher sur une pièce, ça nous prenait parfois deux ou trois jours avant de trouver le bon moment. À chaque rencontre, nous parlions de tout sauf du travail en cours : d'art, de littérature… Notre collaboration était plus humaine que musicale. J'imagine que son « enseignement » de la composition doit ressembler à ça : sa vision dépasse de loin la simple écriture d'une pièce.

A-t-il toutefois orienté votre interprétation ?

Non. Je ne pense pas avoir eu besoin de lui demander son avis sur les œuvres et sur la manière de les jouer : je connaissais sa musique, et mon avis sur chacune des pièces était déjà suffisamment structuré et organique pour pouvoir, non pas l'imposer, mais être sûr de comment les interpréter. Il en va ainsi de certaines partitions qui vous parlent immédiatement, alors que d'autres continuent à vous résister longtemps. Cela dépend de chaque interprète.

Je crois qu'il a justement apprécié que je lui présente une vision de sa musique à la fois construite, différente et indépendante de ce qui avait déjà été fait.

Ircam - Centre Pompidou

À ce sujet, si l'on compare votre intégrale à la précédente (par Mario Caroli en 2001), on constate que certaines pièces ont presque doublé en durée : les partitions ont-elles été changées entretemps ?

Non. Mais la musique de Salvatore Sciarrino entretient un rapport très singulier avec l'espace acoustique dans lequel elle est jouée. Cette caractéristique nous a menés à choisir un lieu d'enregistrement très particulier. La curie ayant interdit la musique dans le Duomo de Città di Castello, où avait été réalisée la précédente intégrale, nous avons dû nous éloigner un peu du centre-ville pour prendre nos quartiers à la Fondation Alberto Burri — une série de hangars peints en noir, où sont installées les œuvres monumentales de cet artiste auquel Sciarrino a d'ailleurs dédié une œuvre. Avec une hauteur sous plafond de quinze mètres, la réverbération y est large et généreuse, moins quantitativement que qualitativement.

De cette réponse de l'acoustique découlent des tempi différents, à la fois selon les besoins musicaux et mon propre ressenti.

Comment Salvatore Sciarrino approche-t-il l'écriture pour la flûte ? D'où lui vient cette connaissance si pointue de l'instrument ?

Contrairement à d'autres compositeurs, qui pratiquent eux-mêmes l'instrument, Salvatore Sciarrino n'est pas flûtiste de formation. En tant que compositeur, il est d'ailleurs en partie autodidacte, ce qui explique selon moi, en partie également, son langage si personnel.

Ses premiers contacts rapprochés avec la flûte datent de ses collaborations avec les orchestres, particulièrement ceux de la RAI, au cours desquelles il a noué de fortes amitiés avec les instrumentistes. Il s'est d'abord nourri de ce rapport avec les interprètes, jusqu'à maîtriser l'instrument, ses possibilités et ses potentialités. Lors de l'enregistrement des *Stagioni artificiali* pour violon et ensemble, que j'ai fait au cours de mes études, je me souviens que c'est lui qui m'a suggéré des doigtés et des techniques d'embouchure appropriés. À distance, sans toucher l'instrument, avec un grand respect de l'interprète, il me donnait les clefs de la réalisation de sa musique.

Certains effets qui apparaissent dans ses premières pièces pour flûte dérivent donc de propositions d'interprètes, mais je doute qu'il ait eu besoin d'un interprète pour écrire l'essentiel de son œuvre pour flûte. Son inspiration sonore se situe ailleurs.

L'interprète peut parfois dissiper pour lui quelques doutes mineurs, mais il connaît suffisamment l'instrument pour écrire, et même repousser ses limites. J'ai souvent le sentiment qu'il arrive à imaginer à l'avance ce dont l'instrument est capable, avant même l'interprète.

Comment son langage de flûte a-t-il évolué depuis sa première pièce, *All'aure in una lontananza,* en 1977 ?

Lorsque Sciarrino aborde la flûte, l'instrument est pour lui comme une page blanche. Mais, dès ses premières pièces, c'est déjà lui, sans erreur possible. Son langage n'est pas apparu progressivement, n'a pas pris de plus en plus de place au fil des pièces : tout était déjà en place dès le début. Depuis, le vocabulaire s'est étoffé, les techniques de jeu et d'émission du son sont devenues de plus en plus recherchées — cela explique sans doute le fait que son œuvre pour flûte est peu enregistrée, comparée à d'autres.

Ircam - Centre Pompidou

Comparée aux autres instruments, la flûte bénéficie de la part de Sciarrino d'une attention remarquable. Pourquoi ? En quoi la flûte est-elle propice à son « écologie du son » ?

Je ne sais si la question se pose dans ces termes-là. Si la *Sonatine* pour flûte et piano de Pierre Boulez a arraché l'instrument à son image bucolique et pastorale, l'œuvre pour flûte de Salvatore Sciarrino a quant à elle complètement éradiqué toute idée de l'instrument tel qu'on le connaissait. Dans le langage sciarrinien, la flûte traversière n'est plus qu'un tube résonateur. Parmi les instruments à vents, la flûte est le seul à offrir une liberté d'embouchure si importante. Cette caractéristique a des bons et des mauvais côtés, mais, ce qui est certain, c'est que cela ouvre grand l'exploration des modes de production du son : sifflements intérieur et extérieur, clusters, impacts, etc.

Cela étant dit, cette invention sonore ne suffit pas à elle seule à expliquer le langage sciarrinien : elle va de pair avec celle d'une nouvelle dialectique sonore, qui rend sa musique reconnaissable entre toutes. Les « nouvelles techniques » sont utilisées de manière très personnelle, articulées les unes avec les autres, et dans un contexte si particulier qu'il est alors difficile de détacher leur écoute du nom de Sciarrino. Réinventer l'instrument suppose aussi de déchiffrer son langage à l'aide de codes nouveaux. C'est pourquoi on ne peut approcher cette musique avec la même attitude qu'un autre répertoire.

L'exemple le plus parlant est peut-être son rapport au silence : la musique de Sciarrino exige de nous de réintégrer le silence dans l'écoute. Le « silence » signifie pour lui redonner à l'oreille une certaine virginité, pour remettre en question ses perceptions en éliminant tous les filtres de l'écoute créés par les autres répertoires. S'ouvrir à l'inouï, ne plus guetter un idiome familier, une construction déjà entendue.

Lorsqu'on considère les dynamiques dans la musique de Sciarrino, on s'aperçoit qu'il s'agit toujours d'une dialectique spatiale : écouter un fortissimo ou un pianissimo, c'est écouter un même volcan en pleine éruption, mais à 3 cm de l'oreille dans le premier cas et à 3 km dans l'autre. C'est la même intensité, mais à distances variables : s'éloigner d'une source sonore, c'est la renvoyer au silence et approcher les régions liminaires de l'écoute. Vers un rien qui n'est jamais du rien : il est toujours plein d'intentions. Le silence est un son plein d'intentions — c'est cela, aussi, que l'interprète doit transmettre.

Propos recueillis par J. S.

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou

JÉRÔME COMBIER

Gone
(2010)

pour trio à cordes, clarinette, piano et électronique
Durée : 20 minutes
Commande : État, Accroche Note
Dédicace : « à Alain Jacquinot, au fidèle Robin (Meier) »
Éditions : Henry Lemoine
Réalisation informatique musicale Ircam/Robin Meier
Création : le 5 octobre 2010, dans le cadre du Festival Musica à Strasbourg, par l'ensemble Accroche Note.

Gone fut le premier titre de *Solo*, monologue écrit par Samuel Beckett en 1979 à la demande de David Warrilow, acteur de l'adaptation anglaise du *Dépeupleur* créé à New York en août 1977. Quand Beckett lui demande ce qu'il imagine comme texte, l'acteur répond : « Je vois l'image d'un homme debout sur une scène, éclairé par en haut. Il se tient dans une sorte de cône de lumière. On ne distingue pas son visage et il parle de la mort[1]. »
Solo commence par ces mots : « Sa naissance fut sa perte. »
Gone clôt un recueil ouvert en 2006, qui regroupe également trois autres pièces de musique de chambre : *Noir azur* (pour trio à cordes, 2006), *Noir gris* (pour trio à cordes, 2007), *Hors crâne* (pour violon, violoncelle et électronique, 2008).
Peut-être *Gone* s'éloigne-t-elle de l'univers de Beckett et de l'entreprise première que je m'étais fixée car loin de l'épure recherchée initialement, du peu d'idée, de la restriction des éléments musicaux et surtout de la simplicité de leur figuration, mais je n'ai toutefois pas dérogé à la recherche d'une forte contrainte formelle et numérique à l'origine de toutes les proportions musicales (le temps accordé à telle ou telle idée) et qui reste ainsi la constante de ces quelques pièces.
Si le point de départ reste le texte et la fabrication d'une matière musicale mélodique puis harmonique issue précisément des mots ou des bribes de phrases, le texte de Beckett a vite été abandonné dans le processus de fabrication de la musique. Les échelles de hauteurs construites se sont vite émancipées.
Au départ, je me souviens qu'il y avait aussi la recherche d'un timbre précis, d'une qualité de son : une matière noire, profonde, sans repère, ni rythme, ni hauteur, des bruits de frottements, de souffles, de pression d'archet, comme origine de tout son ou même de toute idée à naître. Ce souffle de l'acteur, David Warrilow prenant sa respiration (rauque et sourde) que l'on entend au début de *Solo*.
L'ajout de l'électronique, s'il m'éloigne incontestablement de la parole parcimonieuse de Samuel Beckett, devrait me permettre en contrepartie d'accéder à ce monde de bruits et de tensions. Plus encore, sa fonction première est de masquer, ou en quelque sorte détruire, ce qui est lisible dans le travail instrumental. Enrichir à ce point le timbre pour que la musique ne soit plus que le fantôme d'elle-même.

Jérôme Combier, juillet 2010
(source : brahms.ircam.fr)

1 James Knowlson, *Beckett*, p. 1038, Actes Sud, Arles 1999, traduction Christelle Bonis (*Damned to fame : The Life of Samuel Beckett,* Londres, 1996)

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou

HELMUT LACHENMANN

Salut für Caudwell (1977)

pour deux guitaristes
Durée : 25 minutes
Commande : Wilhelm Bruck et Theodor Ross
Dédicace : « à Christopher Caudwell et à tous les outsiders qui, parce qu'ils dérangent l'irréflexion, sont vite mis dans un même sac avec les destructeurs »
Livret : Christopher Caudwell (1907-1937), *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit*, Friedrich Nietzsche (1844-1900), *Also sprach Zarathustra* et *Das trunkene Lied*.
Editions : Breitkopf & Härtel, nº EB 8399
Création : le 3 décembre 1977, à Baden-Baden (Allemagne), par Wilhelm Bruck et Theodor Ross.

Comme dans nombre [d']œuvres [de Helmut Lachenmann], sans préambule ni « introduction », le propos s'impose d'emblée : dès la première mesure, pour chaque guitare, l'indication *erstickt* (étouffé) produit un effet qui plonge l'auditeur dans un monde étrange. Toutefois, nul souci d'exotisme, puisque celui-ci ne se définit d'ordinaire que face à des sonorités « normales ». Et la norme, ici, c'est le son étouffé, si bien que les rares cordes vibrant à vide revêtent un caractère d'« extraterritorialité ». Quand le rythme se fige en une polyrythmie d'impulsions régulières, l'étrangeté (l'étouffement) envahit tout l'espace musical.
C'est le moment que choisit Helmut Lachenmann pour présenter le texte, ni chanté ni récité, mais en quelque sorte psalmodié par les deux guitaristes, sur un rythme précisément noté (on pense à *L'Histoire du soldat*). La conjonction des contraintes de la diction (*mit völlig neutralem Ausdruck gesprochen, quasi « laut gelesen »* : diction la plus neutre possible, presque « lu à haute voix ») et de la grande difficulté d'exécution (pour le jeu, une partition aux signes complexes ; pour la diction, une autre partition dont les rapports avec la première ne sont pas toujours simples), cette conjonction fait que la sonorité ambiguë des voix, tendues dans l'effort, s'intègre à l'aspect insolite du monde sonore qui s'est mis en place. « Les lois et la technique » étant ainsi « façonnées », c'est un long *glissando* descendant, quasi conclusif, qui accompagne le dernier paragraphe du texte.
Dann werden wir sagen… Ces mots résonnent dans l'immobilisation progressive de la musique, qui se reconstruit ensuite pas à pas, dans un univers de sonorités libérées. L'invention musicale entraîne l'auditeur dans des pages d'un extrême raffinement, s'installe parfois dans l'introspection musicale d'un geste « bloqué » et aboutit, en guise de coda, à des résonances figées de musique espagnole ; la guitare, qui se souvient de ses origines, est simplement caressée du plat de la main.
Ces extraits d'*Illusion and Reality* de Christopher Caudwell, ainsi que la citation d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche (*O Mensch, gib acht*), donnent une idée précise du projet musical de Helmut Lachenmann :

Ircam - Centre Pompidou

Illusion and Reality

Weil eure Freiheit nur in einem Teil der Gesellschaft wurzelt, ist sie unvollständig. Alles Bewußtsein wird von der Gesellschaft mitgeprägt. Aber weil ihr davon nicht wißt, bildet ihr euch ein, ihr wäret frei. Diese von euch so stolz zur Schau getragene Illusion ist das Kennzeichen eurer Sklaverei. Ihr hofft, das Denken vom Leben abzusondern und damit einen Teil der menschlichen Freiheit zu bewahren. Freiheit ist jedoch keine Substanz zum Aufbewahren, sondern eine im aktiven Kampf mit den konkreten Problemen des Lebens geschaffene Kraft.

Es gibt keine neutrale Kunstwelt. Ihr müßt wählen zwischen Kunst, die sich ihrer nicht bewußt und unfrei und unwahr ist, und Kunst, die ihre Bedingungen kennt und ausdrückt. Wir werden nicht aufhören, den bürgerlichen Inhalt eurer Kunst zu kritisieren. Wir stellen die einfache Forderung an euch, das Leben mit der Kunst und die Kunst mit dem Leben in Einklang zu bringen. Wir verlangen, daß Ihr wirklich in der neuen Welt lebt und eure Seele nicht in der Vergangenheit zurücklaßt. Ihr seid noch gespalten, solange ihr es nicht lassen könnt, abgenutzte Kategorien der bürgerlichen Kunst mechanisch durcheinander zu mischen oder Kategorien anderer proletarischer Bereiche mechanisch zu übernehmen. Ihr müßt den schwierigen schöpferischen Weg gehen, die Gesetze und die Technik der Kunst neu gestalten, so daß sie die entstehende Welt ausdrückt und ein Teil ihrer Verwirklichung ist. Dann werden wir sagen…

Christopher Caudwell

Votre liberté est incomplète parce qu'elle n'est enracinée que dans une partie de la société. Toute conscience porte l'empreinte de la société. Mais comme vous n'en savez rien, vous vous imaginez libres. Cette illusion que vous arborez fièrement est la marque de votre esclavage. Vous espérez isoler la pensée de la vie afin de conserver une part de liberté humaine. Mais la liberté n'est pas une substance à préserver, elle est une force engendrée par le conflit actif avec les problèmes concrets de la vie.

Il n'y a pas d'univers artistique neutre. Il vous faut choisir entre l'art qui n'est pas conscient de lui-même, qui n'est pas libre ni vrai, et celui qui connaît ses conditions et les exprime. Nous ne cesserons pas de critiquer le contenu bourgeois de votre art. Nous vous demandons simplement d'accorder la vie et l'art et l'art et la vie. Nous exigeons que vous viviez véritablement dans un monde nouveau, sans laisser traîner votre âme dans le passé. Vous restez brisés et fendus tant que vous ne pouvez vous empêcher de mélanger mécaniquement les catégories usées de l'art bourgeois, ou de reprendre mécaniquement les catégories d'autres domaines prolétaires. Vous devez suivre le chemin ardu de la création, façonner à nouveau les lois et la technique de votre art, afin qu'il exprime le monde qui se crée et devienne une part de sa réalisation. Alors, nous dirons…

François Bohy
Programme du Festival d'automne à Paris,
cycle Helmut Lachenmann

Ircam - Centre Pompidou

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Jérôme Combier (né en 1971)
C'est à dix-neuf ans que Jérôme Combier décide d'apprendre la musique. En musicologie à l'université de Saint-Denis, il étudie la guitare, mais les rencontres successives d'Hacène Larbi et d'Emmanuel Nunes au Conservatoire de Paris l'orientent vers la composition. Pensionnaire à la Villa Médicis en 2004-2005, il rencontre Raphaël Thierry qui réalise les installations visuelles du cycle *Vies silencieuses* composé pour l'ensemble Cairn, ensemble qu'il fonde et dirige depuis 1997. En 2008, à l'invitation de l'ensemble Ictus, il imagine, avec Pierre Nouvel et Bertrand Couderc, l'adaptation scénique d'*Austerlitz* de W. G. Sebald (créée en 2011 au festival d'Aix-en-Provence). Avec l'écrivain Atiq Rahimi et à la demande de l'opéra de Lyon, il écrit *Terre et cendres*, opéra en un acte créé à Lyon en 2012.
brahms.ircam.fr/jerome-combier

Helmut Lachenmann (né en 1935)
Helmut Lachenmann commence à étudier le piano (avec Jürgen Uhde), la théorie et la composition (avec Johann Nepomuk David) à Stuttgart. Il poursuit ses études à Venise, auprès de Luigi Nono, lequel aura une influence déterminante sur son cheminement esthétique. Il revient en Allemagne en 1961, et verra en 1962 les premières exécutions de ses œuvres (Biennale de Venise, Cours international de Darmstadt).
Se lançant dès 1959 dans une exploration systématique des différents modes de jeu instrumentaux, Helmut Lachenmann fait des bruits du jeu instrumental et de leur qualité énergétique le projet même de son œuvre, en tant que développement d'un langage. Il ouvre ainsi un nouvel horizon à la musique : la « musique concrète instrumentale » ou « Klangrealismus », qui unit son et bruit.
brahms.ircam.fr/helmut-lachenmann

Salvatore Sciarrino (né en 1947)
Bien qu'affirmant sa filiation avec l'avant-garde, Salvatore Sciarrino se revendique dans une continuité historique. Son catalogue ne présente pas de rupture mais une évolution vers une « écologie » de l'écoute et du son. On parle dès ses débuts d'un « son Sciarrino ». Sa musique est intimiste, concentrée et raffinée, construite sur des principes de microvariations de structures sonores constituées de timbres recherchés et de souffles. Il organise ses œuvres comme on trace les lignes d'un dessin, estompe les sons, fusionne les couleurs, joue avec la lumière.
La voix occupe une place majeure dans son œuvre, avec des expériences sur l'émission vocale ou, plus récemment, une écriture centrée sur une continuité mélodique liée à la psychologie des personnages.
brahms.ircam.fr/salvatore-sciarrino

Ircam - Centre Pompidou

Marco Stroppa (né en 1959)
Marco Stroppa étudie aux conservatoires de Vérone, Milan et Venise. De 1984 à 1986, il fait des études d'informatique musicale, de psychologie cognitive et d'intelligence artificielle au MIT. À partir de 1982, à l'invitation de Pierre Boulez, il travaille à l'Ircam comme compositeur et chercheur. Il y dirige le département de recherche musicale entre 1987 et 1990, avant de se dédier à la composition, la recherche et l'enseignement. Les contacts ininterrompus avec cette institution ont été déterminants dans sa démarche de compositeur.
Souvent groupée autour de cycles thématiques, son œuvre s'inspire de la lecture de textes poétiques et mythiques et du contact personnel avec des interprètes comme P.-L. Aimard, C. Daroux, F. Hölscher, T. Miroglio, J.-G. Queyras, B. Sluchin.
brahms.ircam.fr/marco-stroppa

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou Ircam - Centre Pom

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Matteo Cesari, flûte
Artiste-interprète et chercheur féru de musique contemporaine, Matteo Cesari (né en 1985 en Italie) se produit en soliste dans le monde entier. Son parcours musical, déjà riche, le conduit jusqu'au Conservatoire de Paris et à l'université Paris-IV (Sorbonne), où il obtient son doctorat d'interprète – recherche et pratique, avec les félicitations du jury. Lauréat de plusieurs concours internationaux, il remporte le prestigieux Kranichsteiner Musikpreis à Darmstadt.
En tant que soliste, il s'est produit avec l'Ensemble intercontemporain et avec le BBC Scottish Orchestra dirigé par Matthias Pintscher. Récemment, il a enregistré un double CD consacré à l'intégrale des pièces pour flûte seule de Salvatore Sciarrino chez Vanitas.
matteocesari.com

Rémy Reber, guitare
Si l'art de l'interprétation de toutes les musiques écrites le passionne, l'expressif et énergique Rémy Reber aime tout particulièrement le répertoire contemporain qu'il aborde avec une rare générosité musicale. Élève de Roland Dyens au Conservatoire de Paris, il découvre l'improvisation générative avec Vincent Lê Quang et Alexandros Markéas. Rémy Reber est immédiatement séduit par la grande liberté de la discipline et l'enthousiasme commun d'artistes aux origines musicales très diverses.
Il participe également à de nombreux projets théâtraux en tant que comédien et musicien de scène. C'est avec beaucoup de plaisir qu'il se mêle à des projets variés de musiques actuelles et pratique notamment la musique populaire brésilienne (bossa nova, samba…).
remyreber.free.fr

Nataliya Makovskaya, guitare
Guitariste russe, Nataliya Makovskaya commence l'étude de la guitare classique à neuf ans à l'école de musique en Sibérie. Après ses études à l'Académie Maïmonid de Moscou, elle entre au Conservatoire de Paris pour poursuivre son travail avec le guitariste et compositeur Roland Dyens, et y obtient son master en 2015.
Au cours de ses années d'études, Nataliya participe à plusieurs concours internationaux dont elle devient lauréate. Elle prend part aux master classes de figures telles qu'Aniello Desiderio, David Pavlovits, Goran Dukic et Denis Azabagic. Grâce à diverses récompenses, Nataliya commence une carrière de soliste, qui l'emmène en France, en Grèce, en Hongrie et en Espagne. Notons qu'elle participe à divers programmes culturels tant à la radio qu'à la télévision russes.
assocnsmd.fr/makovskaya-nataliya

Gwenaëlle Rouger, piano
La pianiste/keyboardiste Gwenaëlle Rouger aime à concevoir le concert comme un moment d'expérimentation tant pour les spectateurs que pour les interprètes. C'est pour elle un temps et un espace où, de façon sensible, des questions sont exprimées. C'est dans cet état d'esprit d'exploration qu'elle élabore des concerts-installations.
Gwenaëlle Rouger reçoit un master avec distinction du Royal College of Music (Londres) en 2014. Elle est invitée à jouer dans des ensembles tels que Plus-minus (London) et Ictus (Bruxelles). Elle est pianiste et codirectrice de l'ensemble soundinitiative. Actuellement en résidence à la Cité internationale des arts, Gwenaëlle Rouger sera une artiste en résidence à l'Akademie Schloss Solitude (Stuttgart, Allemagne) en 2016-2017.
gwenaellerouger.com

Ircam - Centre Pompidou

Ensemble soundinitiative

soundinitiative est un ensemble de onze musiciens originaires de France, Australie, Chine, Pologne, Italie et États-Unis. Le groupe est riche de cette variété de langues, de cultures et d'expériences musicales.

Créé en 2011, l'ensemble se consacre à l'interprétation du répertoire contemporain, à la création d'œuvres de compositeurs émergents, et à l'élaboration de concerts scénographiés en interaction avec le lieu et le public, où la vidéo, l'expression corporelle et le texte fusionnent avec l›écriture musicale.

Depuis ses débuts, l'ensemble est invité à se produire aux festivals Ars Musica (Belgique), Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik (Allemagne), Festival Klang (Danemark), Brisbane Festival et BIFEM (Australie), Bludenzer Tage zeitgemäβer Musik (Autriche), SIRGA (Espagne).

soundinitiative.fr

Robin Meier, réalisateur en informatique musicale

Robin Meier est un artiste suisse basé à Paris. Il s'intéresse à l'émergence de l'intelligence, qu'elle soit naturelle ou artificielle et au rôle de l'homme dans un monde de machines. Robin Meier essaie d'élucider ces thématiques à travers des compositions musicales et installations sonores. Appelé « artiste du futur » (*Le Monde*), « maestro de l'essaim » (*Nature*) ou encore « pathétique » (*Vimeo*), ses travaux sont montrés dans des institutions internationales telles que le Palais de Tokyo, la FIAC et le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Art Basel en Suisse, la Biennale de Shanghai, Nikola Lenivets Moscou ou SoundReasons à New Delhi.

Centre Pompidou Ircam - Centre Pompidou Ircam - Centre Pom

CREAMA

Center for Research in Electro-Acoustic Music & Audio

Le CREAMA (Center for Research in Electro-Acoustic Music & Audio à Séoul en Corée), est une organisation autonome officiellement créée en 2012 et active depuis 2005, sous l'égide de l'Institut de musique électroacoustique de l'université de Hanyang.
Ses objectifs principaux touchent à l'amélioration de la visibilité de la musique électroacoustique au sein de la musique contemporaine, à l'enseignement de la musique électroacoustique, à la promotion de l'utilisation des nouvelles technologies dans les arts. En outre, le CREAMA organise des ateliers, séminaires et symposiums, ainsi que de nombreux concerts conviant des compositeurs et interprètes d'envergure internationale. Le centre est également un tremplin pour le développement de logiciels et de hardwares en lien avec la musique, en collaboration avec les départements d'autres universités et des partenaires industriels. Enfin, le CREAMA cultive d'étroites relations avec de nombreux centres, instituts et organismes spécialisés dans la technologie et les arts, avec pour visée des échanges interdisciplinaires et l'exploration de nouvelles directions artistiques pour le 21e siècle.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener, et réunit plus de cent soixante collaborateurs.
L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un 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. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou
Direction de la production – régie des salles de spectacles

Ircam
Franck Berthoux, Serge Lacourt, ingénieurs du son
Julien Pittet, régisseur son
Yann Philippe, régisseur général
Chris Bernard, assistant régie
Clotilde Turpin, chargée de production

PROGRAMME
Jérémie Szpirglas, texte
Olivier Umecker, graphisme

Centre Pompidou - Ircam - Centre Pompidou - Ircam - Centre Pom

PROCHAINS ÉVÉNEMENTS

Vendredi 1er juillet, 19h et 21h
Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

19h
CONCERT DE L'ATELIER DE COMPOSITION DE MUSIQUE DE CHAMBRE, ENCADRÉ PAR REBECCA SAUNDERS

Solistes de l'Ensemble intercontemporain
Alain Billard clarinette
Benny Sluchin trombone
Hidéki Nagano piano
Odile Auboin alto
Pierre Strauch violoncelle

21H
CONCERT DE L'ATELIER DE COMPOSITION POUR ENSEMBLE DIRIGÉ, ENCADRÉ PAR PHILIPPE LEROUX

Ensemble intercontemporain
Direction **Julien Leroy**

Tarifs : 8€, 5€, 3€

Samedi 2 juillet, 18h
Le CENTQUATRE-PARIS, salle 200

IN VIVO ÉLECTRO
Créations de l'atelier de composition dirigé par Jérôme Thomas et Mauro Lanza
Interprètes **Audrey Decaillon, Viola Ferraris, Florence Huet, Ria Rehfuß**

Tarifs : 8€, 5€, 3€

Samedi 2 juillet, 21h
Centre Pompidou, Grande salle

FINAL

Donatienne Michel-Dansac soprano
Meitar Ensemble
Pierre-André Valade direction
Frédéric Voisin réalisation informatique musicale Ircam

Beat Furrer *Aer*
Philippe Leroux *Postlude à l'épais*, création ; *Voi(rex)*
Ofer Pelz *marchons marchons*
Rebecca Saunders *Shadow*

Tarifs : 18€, 14€, 10€

Centre Pompidou - Ircam - Centre Pompidou

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

LE MONDE BOUGE. TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama

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

et retrouvez nous sur

Conception graphique : Anne Benastas - www.annebenastas.com

Centre Pompidou - Ircam - Centre Pompidou - Centre Pom

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson / Festival JUNE EVENTS
Centre national de la Danse – CAMPING
Centre Pompidou- La Parole, Les Spectacles vivants, Musée national d'art moderne
Cité de la musique – Philharmonie de Paris
Collegium Musicæ
Council on international education exchange (États-Unis)
Ensemble intercontemporain – ensemble associé de l'académie
La Villette
Le CENTQUATRE-Paris
Orchestre Philharmonique de Radio France
Pôle Sup'93
ProQuartet-CEMC
Radio France
Théâtre des Bouffes du Nord

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

PARTENAIRES MÉDIAS
France Culture
France Musique
Le Monde
Philosophie Magazine
Télérama

L'ÉQUIPE

DIRECTION
Frank Madlener

COORDINATION
Suzanne Berthy
Natacha Moënne-Loccoz, Maxime Moraud

DIRECTION R&D
Hugues Vinet
Jean-Julien Aucouturier, Sylvie Benoit, Philippe Esling, Adrien Mamou-Mani, Vasiliki Zachari

COMMUNICATION & PARTENARIATS
Marine Nicodeau
Mary Delacour, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet, Noémie Meynial, Caroline Palmier, Caroline Wyatt

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE
Andrew Gerzso
Chloé Breillot, Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet

PRODUCTION
Cyril Béros
Melina Avenati, Luca Bagnoli, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis, Agnès Fin, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Anaëlle Marsollier, Clément Netzer, Aurèlia Ongena, Justine Rousseau, Clotilde Turpin et l'ensemble des équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM
Nicolas Donin
Sandra El Fakhouri, Roseline Drapeau, Guillaume Pellerin

RELATIONS PRESSE
OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre, Margaux Sulmon

Ircam - Centre Pompidou