

Jonathan de la Paz Zaens, baryton
Paul Jeukendrup, diffusion sonore
Sylvain Cadars*, diffusion sonore
Réalisation informatique musicale **Ircam/Thomas Goepfer**

Entre-foyer

Karlheinz Stockhausen

Klang, 19. Stunde – Urantia

[CRÉATION FRANÇAISE]

Grande salle

Hèctor Parra

*I have come like a butterfly into the hall of human life**

[CRÉATION FRANÇAISE]

Karlheinz Stockhausen

Klang, 15. Stunde – Orvonton

[CRÉATION FRANÇAISE]

DURÉE ENVIRON 60 MN

CORÉALISATION IRCAM-CENTRE POMPIDOU, GAÎTÉ LYRIQUE.
AVEC LE SOUTIEN DE LA SACEM.

À L'ISSUE DU CONCERT, VOUS ÊTES CONVIÉS AU BAR DU FOYER HISTORIQUE.



© Karlheinz Stockhausen, Toronto, décembre 1971. Avec l'aimable autorisation de Stockhausen-Stiftung für Musik

PIONNIER DE L'ÉLECTRONIQUE

Karlheinz Stockhausen est unanimement reconnu comme un pionnier de la musique électronique. À bon droit. Il est soit l'initiateur, soit l'un des premiers utilisateurs de toutes les innovations majeures qui ont marqué l'histoire de cette musique. Arrivant dans un champ quasi vierge, chacune de ses incursions y est considérée comme séminale. Il est aussi l'un des rares compositeurs à avoir su intégrer l'électronique à son univers, non pas comme un instrument « en plus », mais comme partie prenante du processus compositionnel, voire comme générateur d'un nouvel environnement pour l'écriture musicale, qui ne se substituerait pas au précédent mais, au contraire, l'élargirait, autant sur le plan de la palette sonore que de la forme. Il semble travailler à la manière des chercheurs en sciences expérimentales. Partant d'une hypothèse de travail – esthétique, théorique (il a une connaissance, au moins partielle, des différentes théories mathématique et physique du son) et/ou technique –,

il se lance dans une longue phase d'expérimentations en profondeur, alternant découvertes et tâtonnements, et recourant parfois à l'empirisme le plus complet dans la méthode, pour aboutir enfin à une confirmation du postulat de départ, une formalisation, voire une théorisation du processus. Lequel processus s'intègre alors à l'espace compositionnel.

L'électronique n'est pas pour Stockhausen une rupture avec l'acoustique – il alternera du reste, toute sa vie durant, pièces acoustiques, pièces électroniques et pièces mixtes – et il se désintéresse tout à fait de la distinction musique électronique pure/musique concrète, appliquant les méthodes développées par l'une dans le domaine de l'autre – et vice versa. C'est justement au « contact » de tous ces univers sonores qu'il se place.

Quand Stockhausen se frotte pour la première fois à la musique électronique, au début des années 1950, mises à part les expériences des thérémines et quelques

rare instruments jouant avec la fée électricité, les seules (timides) tentatives dans le domaine sont celles du studio de la WDR à Cologne et de Pierre Schaeffer au sein de ce qui deviendra le GRM, à la Radiodiffusion-télévision française. C'est d'ailleurs auprès de Pierre Schaeffer qu'il fait ses débuts, avec *Études* (1952-1953) : un travail sur bande, artisanal, empirique et laborieux, durant lequel il ne se contente pas de la démarche concrète de Schaeffer mais essaie de découvrir de nouveaux liens entre musique et son, en même temps que de transposer le symbolisme de la partition sur la bande elle-même. « Ce qui m'intéresse, dira-t-il à Michael Manion, c'est de voir la forme et le matériau fusionner pour n'être plus qu'un » : le matériau doit participer de l'acte créatif. Quittant Paris pour le studio de la WDR à Cologne, Stockhausen s'intéresse ensuite davantage à la synthèse de sons purement électroniques. Revenant à la nature vibratoire du son et, à sa source le signal sinusoïdal, il se plonge dans les transformées de Fourier pour jouer avec le spectre – ce qu'on appelle la « synthèse additive » : ajouter différents signaux sinusoïdaux pour « composer » le timbre voulu. Ce sera *Studie I*, produite au moyen de trois bandes, un générateur sinusoïdal et une chambre d'écho – qui permet à l'époque, entre autres, de synchroniser les

signaux et de maîtriser la réverbération. Bien avant les spectraux – qui adopteront une démarche bien différente malgré un postulat scientifique et pratique identique au départ –, Stockhausen donne ainsi naissance à une nouvelle théorie de la composition. Il l'enrichit bientôt en explorant la synthèse soustractive – au moyen de filtres qui ne laissent passer qu'une partie du spectre – dans *Studie II*. Il appliquera toutes ces techniques dans *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), certainement le premier chef-d'œuvre du genre, qui donne ses lettres de noblesse à cette nouvelle musique. Il y mêle allègrement musique concrète et musique électronique pure, unifiant sons vocaux (la voix d'un jeune garçon) et sons électroniques, les uns se fondant dans les autres avec un jeu savant sur la compréhensibilité du texte. La composition électronique reste à cette époque très artisanale. Le geste musical prend une part active à la production sonore, qui nécessite souvent plusieurs musiciens pour manipuler potentiomètres et autres micros. La mise au point des sons « tournants », première étape essentielle vers une spatialisation du son électronique, se fait ainsi au moyen d'une table tournante ! Un haut-parleur est fixé au bord de cette table circulaire, à un point précis, et des micros sont répartis tout autour, qui

enregistrent le flux sonore sur des bandes séparées pendant que la table tourne. En diffusant ces différents enregistrements sur des haut-parleurs autour du public, celui-ci a ainsi l'illusion que le flux sonore tourne autour de lui – exactement comme Stockhausen l'avait expérimenté, par des moyens « acoustiques », dans *Gruppen* (1955), en faisant circuler un son d'un ensemble instrumental à l'autre autour du public.

C'est ainsi qu'est réalisée la spatialisation de la partie électronique de *Kontakte* (1958-1960), autre grand chef-d'œuvre de Stockhausen, qui fait également figure de manifeste de sa pensée du continuum sonore et temporel, tel qu'exposé dans son traité *L'unité du temps musical* publié en 1960. Selon Stockhausen, en effet, les trois paramètres essentiels qui définissent le son – hauteur, durée et timbre – relèvent chacun d'un type différent de perception temporelle, sans être en rien cloisonnées, elles sont étroitement liées les unes aux autres, par des rapports d'échelle. Son travail sur *Kontakte* permet à Stockhausen de formaliser les quatre critères de l'écriture électronique : la structure temporelle unifiée que nous venons de voir, la décomposition du son (en harmoniques et partielles), la spatialisation par couches sonores, et l'équivalence entre la note et le bruit.

En 1964, Stockhausen se frotte pour la première fois au temps réel dans *Mikrophonie I*. C'est, là encore, un dispositif rudimentaire. Tout se passe autour d'un large tam-tam (qu'on entendait déjà dans *Momente* (1962-1969) dont le son est capté par deux micros, les deux signaux étant retraités individuellement par des filtres passe-haut/passe-bas, variables et gérés en temps réel au moyen de potentiomètres par des exécutants suivant une partition précise.

Cette même année voit Stockhausen expérimenter également la modulation en anneau – qui permet de confronter un signal particulier à une porteuse pour obtenir une mixture sonore nouvelle – laquelle modulation exigera de lui une nouvelle approche compositionnelle dès l'année suivante.

Viennent ainsi *Telemusik* puis le fameux *Hymnen*, qui mêlent divers matériaux issus de traditions extrême-orientales pour le premier, et d'hymnes nationaux pour le second – glissant des uns aux autres insensiblement. On y voit par ailleurs, pour la première fois, se manifester le concept de « décomposition » : Stockhausen aime à révéler, au sein même de la musique, le procédé qui a permis d'y arriver. À mesure que Stockhausen avance dans sa recherche, et que le matériel évolue, la technologie lui permet naturellement une

utilisation plus extensive et plus complexe et une exploration plus profonde des possibilités de l'électronique. Dans *Mantra* (1969-1970) pour deux pianos et électronique, par exemple, la modulation en anneau lui sert à recréer une forme de relation harmonique entre les sons. Dans *Sirius* (1975-1977) et *Tierkreis* (1974-1977), l'électronique lui permet de jouer sur l'élasticité d'une même formule, en termes d'intervalles et de durée (une technique qui se retrouvera peu ou prou dans toutes ses œuvres électroniques postérieures). Dans son opéra *Dienstag aus Licht* (1991), il s'intéresse pour la première fois au MIDI. Parallèlement, les concepts dans le domaine de la spatialisation se complexifient grandement, au point que, lorsqu'il compose *Oktophonie* (1990-1991) Stockhausen imagine en même temps la salle idéale pour entendre cette musique de l'espace. Mais jamais l'électronique ne signifiera la suppression du musicien (ou du moins de l'exécutant) sur scène. En 1991, Stockhausen lui-même distinguait cinq révolutions dans son approche de la musique électronique. La première, en 1952-1953, fut l'intégration des sons concrets, abstraits et synthétisés en même temps que les premières esquisses de spatialisation. La deuxième, en 1963, fut l'apprentissage de l'électronique en temps réel, qui l'obligea à revoir de fond en

comble ses techniques d'écriture.

La troisième, pendant le travail sur *Sirius*, fut la découverte de la machine EMS Synthi 100 et de la table tournante à huit pistes : il passe ensuite trois années entières à réapprendre tous les processus de régulation et de production du son. Puis, ce fut le travail sur l'ordinateur 4X de l'Ircam, en 1984, pour lequel il revoit jusqu'à sa manière de penser la musique, son langage et sa notation. Quant à la dernière de ces révolutions, nous la vivons encore aujourd'hui : c'est l'explosion absolument hallucinante de l'informatique portable qui permet à la fois l'amélioration et l'extension de toutes les recherches entreprises jusque-là.

Et Stockhausen de conclure ainsi : « Je ne vois aucune limite à ces évolutions dans l'avenir. » Ce qu'il a amplement prouvé lui-même durant les quinze dernières années de sa vie, en faisant entrer la musique contemporaine (électronique ou non) dans le xx^e siècle.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Klang, 19. Stunde – Urantia

Klang, 15. Stunde – Orvonton

Pour bande

Klang, 19. Stunde – Urantia

Durée : 20 minutes

Cycle : *Klang – Die 24 Stunden des Tages*,
2004-2007 (*inachevé*)

Création : le 8 novembre 2008 par
Kathinka Pasveer à Londres

Éditions : Stockhausen-Verlag

[CRÉATION FRANÇAISE

Pour baryton et électronique

Klang, 15. Stunde – Orvonton

Durée : 24 minutes

Cycle : *Klang – Die 24 Stunden des Tages*,
2004-2007 (*inachevé*)

Création : le 8 mai 2010 par Jonathan
de la Paz Zaens à Cologne, avec la projection
sonore d'Hannah Weirich

Éditions : Stockhausen-Verlag

[CRÉATION FRANÇAISE

Tout est dans le sous-titre : le projet du dernier cycle de Stockhausen comprenait 24 partitions de chambre (solos, duos, trios, septuors ou électronique pure), chacune représentant une heure du jour.

La mort emporta le compositeur alors qu'il travaillait aux trois dernières heures.

Et on ne peut s'empêcher de voir un signe du destin dans le titre de la 21^e heure, sur laquelle le cycle s'inachève : *Paradies...*

Bien que moins monumental que son prédécesseur, *Licht* (1977-2004) – cycle qui comprend sept opéras, un par jour de la semaine, et dure près de trente heures – *Klang*, par sa forme et son projet, lui fait indéniablement pendant. Quand le premier mettait en avant la lumière (*Licht*), celle des étoiles et du soleil, le second se recentre sur l'univers invisible du son.

Un son qui, pour Stockhausen, est avant tout intérieur : « une voix mystique venue de l'au-delà, qui accompagne la voix de la conscience (en allemand : *die Stimme des Gewissens*). » (Stockhausen 2006).

Transformant la technique de la formule, dont il use depuis *Mantra* pour deux pianos et électronique (1969-1970), Stockhausen élabore son cycle sur une série (hautement symbolique) de 24 notes. La forme globale et les modalités de représentation scénique, spécifiées sur la partition, reflètent le projet : à chaque heure est attribuée une couleur (décrite selon l'échelle théorique de Wilhelm Ostwald [1853-1932], prix Nobel de chimie en 1909), laquelle couleur doit être celle des vêtements des musiciens lorsqu'ils interprètent l'heure en question ! Même à l'échelle du cycle complet, la structure d'une journée est plus ou moins déclinée : ainsi, la treizième heure, intitulée *Cosmic Pulse* et illuminée d'un jaune brillant et ensoleillé, est-elle une pièce purement électronique, composée à partir de 24 cellules mélodiques, développées chacune en une couche électronique propre, diffusée et spatialisée individuellement – lesquelles couches électroniques se retrouvent réparties dans les heures suivantes, marquant ainsi un nouveau départ à la journée. *Orvonton* (15^e heure) et *Urantia* (19^e heure), que nous entendrons ce soir, réutilisent ainsi respectivement les couches 19, 20, 21 et 7, 8, 9...

Toutes les heures qui suivent *Cosmic Pulse* tirent en outre leurs titres du *Livre d'Urantia*. Cet ouvrage à vocation spirituelle

et philosophique, écrit entre 1924 et 1955, sans doute par un patient de William S. Sadler, psychiatre de Chicago, est présenté par les initiés comme la cinquième révélation de l'histoire de l'humanité. Largement inspirée du christianisme, cette cosmogonie/doctrine – à laquelle certains associent des êtres célestes – a fait forte impression sur Stockhausen, depuis qu'il l'a découverte en 1971. *Urantia* est le nom donné à la Terre.

Composée pour baryton et électronique, *Orvonton* (15^e heure) est jaune-orange. D'après le *Livre d'Urantia*, il y aurait autour d'*Havona* (l'univers principal, centre de toutes choses, qu'habitent les dieux éternels) sept univers habités, les sept « superunivers », et la Terre (*Urantia*) se trouverait être le septième de ces superunivers, appelé justement *Orvonton*. « Dans les dernières pièces de *Klang*, dit Stockhausen à Reinhard Ermen en 2007, je décris souvent, dans le texte chanté, comment l'œuvre a été conçue – jusque dans les moindres détails [...]. J'aime beaucoup le fait que la musique s'explique d'elle-même. » C'est exactement ainsi que nous apparaît *Orvonton*. Non sans humour (un humour pourtant bien inhabituel chez Stockhausen), l'œuvre s'ouvre sur une analyse de la pièce elle-même. Le baryton chante : « *Orvonton* : Je suis un baryton. La 19^e couche est construite à partir d'une

boucle de 23 notes... Chaque note dure deux secondes... » Plus tard, ce sera jusqu'au credo artistique de Stockhausen que le baryton chantera : « Chaque son est un univers. Mais personne ne peut dire si la beauté vient du nombre, tout dépend qui compte. 440 Hertz ne sont ni beaux ni laids. » Pour conclure, avec étonnement : « Le temps s'arrête. »

Composée pour soprano (*live* ou préenregistrée) et électronique, *Urantia* (19^e heure) est de la couleur des camions de pompier, rouge, et fait donc référence à notre Terre. Le texte, en allemand, écrit par le compositeur, ne comprend que 26 syllabes, chacune introduite à son tour, dans chacune des 26 sections de l'œuvre :

« Partout des orbites
URANTIA dans le cosmos
Le Père, le Fils et le Saint-Esprit
Dieu Dieu Dieu. »

HÈCTOR PARRA

“I have come like a butterfly into the hall of human life” (2007-2009)

Cinq plans électroniques d'après
Khlebnikov

Durée : 18 minutes

Musique électronique composée
dans les studios de l'Ircam

Création : le 2 octobre 2009 à Londres
(Kings Place)

Éditions : Editorial Tritó (Barcelona)

- 1- *Zangezi, overture*
- 2- *The language of the birds*
- 3- *String Theory (Zangezi's dream)*
- 4- *“I have come like a butterfly into
the hall of human life”*
- 5- *Zangezi's nightmare*

Un hommage à Velimir Khlebnikov (1885-1922)

Ces cinq plans, ou tableaux, ont été réalisés à partir de matériaux extraits de ma pièce de théâtre musical *Zangezi*, créée à Madrid en juin 2007, et de mon opéra de chambre *Hypermusic Prologue*, créé par l'Ensemble intercontemporain et l'Ircam en juin 2009 au Centre Pompidou à Paris.

Cette œuvre électroacoustique en cinq « Plans » ou scènes, est inspirée de *Zangezi*, ultime chef-d'œuvre dramaturgico-poétique du poète futuriste russe Velimir Khlebnikov. Les différents gestes sonores, énergies et structures musicales, qui la composent nous parlent à la manière de ce langage « inconnu » que représentent les constructions verbales de zaoum : imaginé par les futuristes russes, le zaoum est un genre poétique très spécifique, qui repose avant tout sur

l'organisation des sons pour eux-mêmes. Le poème zaoum est phonétique : il exprime les émotions et les sensations primordiales au moyen du son – le son précédant le sens et transcendant donc la communication humaine.

De la même manière, le matériau sonore brut qui sert à la composition comprend des centaines d'enregistrements de chants d'oiseaux, d'attaques gutturales, de voix de soprano et de baryton, de sons percussifs d'usines, de marteau, d'enclume, et autres frictions métalliques. Ces bruits sont alors réduits en grains sonores et fortement mais progressivement déformés par transposition spectrale et temporelle, compression et décompression, puis resynthétisés (au moyen de la synthèse granulaire, des filtres résonnants, de la FFT...) et, enfin, réverbérés et spatialisés. Les jeux de compressions, d'élongations et même d'arrêt du flux temporel constituent, comme dans le langage inventé par Khlebnikov, l'essence architecturale de l'œuvre. Arrivée aux « points d'abysse » – singularités de la polyphonie vers lesquels confluent les différents flux temporels et événements sonores –, la tension se libère, révélant la solitude tragique du genre humain. La fragilité éphémère du sublime et la permanence insidieuse du banal cohabitent

dans notre existence. Le prisme diffractant de nos perceptions sert de point de convergence aux divers événements sonores, tour à tour abrupts et évanescents, fragiles et robustes, lumineux et sombres, violents et mélancoliques, pour donner lieu à une expérience troublante, nous amenant à vivre chaque instant intensément.

Hèctor Parra

*Zanguenzi : Moi, ainsi qu'un papillon égaré
 Dans l'habitable de la vie humaine,
 De ma poussière il me faut laisser le tracé,
 Signature du prisonnier sur les fenêtres dures,
 Sur les dures vitres du sort.
 Elles sont si ennuyeuses, si grises
 Les tapisseries que tisse la vie humaine !
 Des fenêtres, c'est le « non » translucide !
 Déjà s'est effacée ma lueur bleue et, des points,
 les dessins,
 La tempête cérulée de mon aile, sa fraîcheur
 première.
 La poussière s'est envolée, les ailes se sont
 fanées, devenues rêches et transparentes.
 Lassé, je me cogne à la fenêtre de l'homme.
 Les nombres éternels, je les entends résonner
 là-bas.
 M'appelant à retourner vers ma patrie, ils
 invitent le nombre à revenir vers les nombres.
 [...]*

Zanguenzi et autres poèmes, Plan VI.
 Traduction du russe par Jean-Claude
 Lanne. Flammarion, 1996.

BIOGRAPHIES

Hèctor Parra (né en 1976)

Après des études au conservatoire supérieur de Barcelone (en composition, piano et direction de chœurs), Hèctor Parra suit le Cours de composition et d'informatique musicale de l'Ircam puis se forme à Royaumont, au Centre Acanthes et à la Haute école de musique de Genève auprès de Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey et Michael Jarrell.

Il reçoit dès lors de nombreuses commandes émanant d'institutions comme l'Ircam, l'Ensemble intercontemporain, le ministère de la Culture, l'Académie des arts de Berlin, de la WDR ou le Klangforum Wien. Il développe en outre des relations privilégiées avec des interprètes comme l'Ensemble Recherche (*Abîme, Early Life*) qui lui consacrera un CD monographique (Kairos, 2008), ou le Quatuor Arditti (*Fragments on fragility*).

Après une période de pratique active des arts plastiques et de fascination pour la peinture, et notamment pour l'œuvre de Cézanne dont il a cherché à rendre la texture picturale, Hèctor Parra se tourne pour son inspiration vers la physique théorique et la biologie évolutive, avec son opéra *Hypermusic Prologue* sur un livret de la physicienne Lisa Randall, créé en 2009 dans le cadre du festival Agora (Kairos, collection Sirènes, 2010), *Stress Tensor* et *Mineral Life*.

Hèctor Parra s'est vu décerner plusieurs prix dont le plus récent est le prix de composition de la fondation Ernst von Siemens, en 2011. Ses œuvres sont publiées par Tritó (Barcelone) et par Durand – Universal Music Publishing Classical (Paris) – à compter de 2011. Hèctor Parra est professeur en composition électroacoustique au conservatoire supérieur de musique d'Aragon.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

Stockhausen suit dès l'été 1950 les cours de Darmstadt, où il forge les grands axes de toute son œuvre à venir. Il découvre Schönberg, Webern puis Messiaen dont il rejoindra la classe à Paris en 1952.

La découverte de la musique concrète avec Pierre Boulez l'orienta vers le champ de l'électronique. *Gesang der Jünglinge* (1956), qui en restera la référence historique, contient déjà l'essentiel de sa puissance créatrice : unité globale résorbant l'hétérogénéité du matériau, exploration de l'espace (*Gruppen* pour trois orchestres, 1958 ; *Kontakte*, 1960) et du temps (*Hymnen*, 1967). De la notation la plus millimétrée aux musiques intuitives où disparaît toute écriture musicale, la puissance de son œuvre multiple réside dans la mélodie, mise en retrait au temps du sérialisme orthodoxe des années 1950, mais présente dès les premières œuvres et jusqu'à l'immense opéra *Licht* (1977-2002). Vecteur direct d'une foi profonde qui a irrigué toute sa création, le principe mélodique reflète le rapport de Stockhausen au monde, parvenu à l'apaisement dans ses dernières œuvres qui composent le cycle inachevé *Klang* (*Die 24 Stunden des Tages*). Karlheinz Stockhausen meurt en décembre 2007 à Kürten près de Cologne.

Jonathan de la Paz Zaens, baryton-basse

Le baryton-basse Jonathan de la Paz Zaens étudie tout d'abord à l'université des Philippines auprès d'Andrea O. Veneracion puis à Berlin avec Herbert Brauer. Installé depuis à Berlin, Jonathan de la Paz Zaens apparaît régulièrement sur les scènes lyriques européennes, et notamment en Allemagne, en Autriche et en République tchèque. Jonathan de la Paz Zaens est un interprète recherché de musique sacrée et se produit régulièrement dans les *Passions*, *Cantates* et *Messes* de Bach, ainsi que dans des œuvres de Haendel, Haydn, Mozart, Brahms, Fauré, Mendelssohn, Rossini. Depuis 2002, il s'affirme sur la scène de l'opéra contemporain, notamment dans des ouvrages de Salvatore Sciarrino (*Die Toedliche Blume*) et de Stockhausen (*Michael's Jugend aus Donnerstag aus Licht*). En 2003, il participe à la création de *Duefte-Zeichen* de Stockhausen au Festival de Salzbourg. Jonathan de la Paz Zaens défend également avec ardeur la musique de son pays, les Philippines, notamment dans un album intitulé *Kundiman, Philippine Art Songs*, contribuant à exhumer les trésors de la tradition vocale philippine, de Nicanor Abelardo à Resurreccion Bunyi, en passant par Francisco Santiago ou Mike Velarde Jr.

Thomas Goepfer, réalisateur en
informatique musicale

De 2000 à 2004, Thomas Goepfer poursuit
des études de flûte et de recherche
appliquée à l'électroacoustique et à
l'informatique musicale au Cnsm
de Lyon. Il obtient son prix mention
très bien et se consacre à la recherche et
à la création musicale en intégrant l'Ircam
comme réalisateur en informatique
musicale. Depuis, il collabore avec de
nombreux compositeurs, artistes et
plasticiens tels Stefano Gervasoni et
Cristina Branco dans *Com que voz*,
l'Ensemble intercontemporain, Hèctor
Parra dans son opéra *Hypermusic Prologue*,
Georgia Spiropoulos et Médéric Collignon
avec *Les Bacchantes*, Sarkis et sa relecture
de *Roaratorio* de John Cage.

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 cinquante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, de tournées en France et à l'étranger.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Depuis 1995, 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) rejoint, en 2010, par l'université Pierre et Marie Curie (UPMC).

ÉQUIPE TECHNIQUE

IRCAM

Ingénieur du son, **Sylvain Cadars**

Stagiaire son, **Valentin Lepetit**

Régisseur, **Simon Doucet**

PROGRAMME

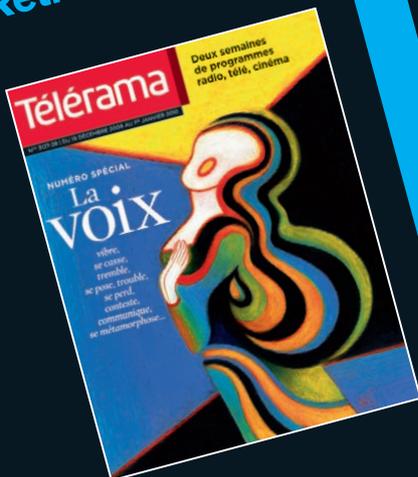
Textes, **Jérémie Szpirglas**

Graphisme, **Olivier Umecker**

Télérama

partenaire de votre événement
partenaire de votre émotion

Le cinéma, la télé, la radio, les livres, le théâtre, les concerts, la danse...
Retrouvez toute l'actualité culturelle chaque mercredi dans Télérama.



FRANCE CULTURE EN DIRECT DE L'IRCAM

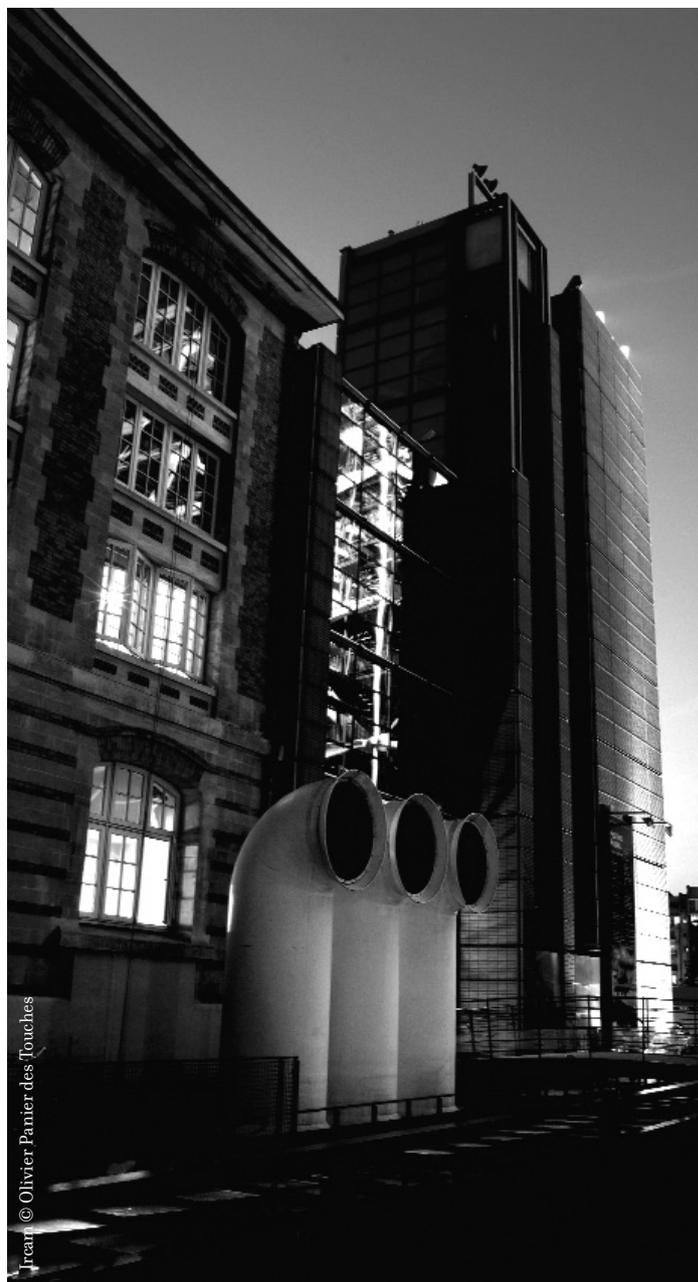
VENDREDI 10 JUIN
en direct et en public (entrée libre)

14H-15H: SCIENCE PUBLIQUE
par Michel Alberganti

**15H-16H: LES VENDREDIS
DE LA MUSIQUE,**
par Jeanne-Martine Vacher

19H-20H: LE RENDEZ-VOUS
par Laurent Goumarre

Plus d'informations sur
www.franceculture.com



**PROFITEZ DU NOUVEAU
PASS AGORA !**

**À PARTIR DE 3 SPECTACLES
DIFFÉRENTS PAR PERSONNE**

Renseignements

www.ircam.fr / 01 44 78 12 40

LE FESTIVAL AGORA 2011 EST PRODUIT ET ORGANISÉ PAR L'IRCAM- CENTRE POMPIDOU

**Ircam | Institut de recherche et
coordination acoustique/musique**

L'Ircam, association loi 1901, organisme associé au Centre Pompidou, est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction des affaires générales, Mission de la recherche et de la technologie et Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles).



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy

CONFÉRENCES

Hugues Vinet

Carlos Agon, Moreno

Andreatta, Gérard Assayag,

Sylvie Benoit, Jean Bresson

PRODUCTION

Alain Jacquinot, Julien Aléonard,

Timothe Bahabianian, Pascale Bondu,

Sylvain Cadars, Christophe Egéa,

Agnès Fin, François Gibouin,

Kristell Guiguen, Anne Guyonnet,

Jérémie Henrot, Enora Le Gall,

Maxime Le Saux,

Frédéric Vandromme

COMMUNICATION

Claire Marquet

Murielle Ducas, Sylvia

Gomes, Vincent Gourson,

Deborah Lopatin, Delphine

Oster, Juliette Tissot-Vidal

BILLETTERIE

Paola Palumbo,

Cyrielle Fiolet, Arnaud Issoulié,

Stéphanie Leroy

PÉDAGOGIE

ET ACTION CULTURELLE

Cyril Béros

Anne Becker, Fleur Gire,

Natacha Moëgne-Loccoz

RELATIONS PRESSE

Opus 64

Valérie Samuel,

Marine Nicodeau

Eracom

Estelle Reine-Adélaïde

LES PARTENAIRES

- Centre Pompidou,
- Bpi (Bibliothèque publique d'information) et Département du développement culturel (Parole, Spectacles vivants)
- Centre national des arts plastiques
- Cité de la musique
- Église Saint-Eustache
- Gaîté lyrique
- Le CENTQUATRE
- Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains
- Opéra Comique
- Radio France
- Palais de la découverte, un lieu Universcience

AVEC LE SOUTIEN DE

- Afim (Association française d'informatique musicale)
- Arcadi
- Cap Digital
- Centre culturel Calouste Gulbenkian à Paris
- Festival de l'Argos
- Futur en Seine
- Institut Camões à Paris
- Région Île-de-France
- Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)
- Sfam (Société française d'analyse musicale)
- SMF (Société Mathématique de France)

PARTENAIRES MÉDIAS

- ARTE Live Web
- France Culture
- France Musique
- Télérama

