

**Lundi 12 novembre 2001**

**20h30**

*Musée National Message Biblique Marc Chagall (Nice),  
Auditorium*

**Cécile DAROUX, flûte**  
**Daniel CIAMPOLINI, percussions**

<b>Joshua Cody</b> : <i>The Ancient City</i>	<i>création mondiale</i>	12'
<b>Iannis Xenakis</b> : <i>Psappha</i> (version avec électronique - 1996)		12'
<b>Kirk Noreen</b> : <i>Twelve Constellations</i>	<i>création mondiale</i>	10'

**Entracte**

<b>Philippe Manoury</b> : <i>Jupiter (1987)</i> (nouvelle version technologique (MAX MSP))		37'
<b>Alexandros Markeas</b> : <i>Actions-Réactions</i>	<i>création mondiale</i>	13'

*Deux instruments ont vu leur répertoire s'enrichir considérablement dans la seconde moitié du vingtième siècle : la flûte et la percussion. Ce concert présente une nouvelle interprétation technologique réalisée par le CIRM en association avec l'IRCAM d'une pièce de Philippe Manoury : « Jupiter » servie par la flûtiste Cécile Daroux. Autre réinterprétation technologique : « Psappha » de Iannis Xénakis dans la version qui a été réalisée à l'IRCAM par Daniel Ciampolini. Trois créations mondiales en duo viennent compléter ce programme ; elles sont l'œuvre de deux compositeurs new-yorkais : Joshua Cody et Kirk Noreen et d'un compositeur grec Alexandros Markeas.*

*Remerciements à Jean-Paul GAULTIER, Brannen & Brothers*

*technique CIRM - Centre National de Création Musicale  
Manuel Poletti : informatique musicale – Mathieu Farnarier : ingénieur du son*

## Cécile DAROUX, flûte

(Orléans, 1966)

Après avoir accompli des études de flûte, de musique de chambre et d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris, Cécile Daroux obtient différents prix, dont le Premier Prix d'interprétation du Concours de Darmstadt (1990) et le Premier Prix du concours international de Vienne (1996), qui marque le début de sa carrière de soliste couvrant le répertoire du XVIIIème au XXème siècle.

Flûte solo invitée de l'Orchestre Philharmonique de l'Opéra de Rouen et de l'ensemble Itinéraire, elle se produit également avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, et l'Orchestre d'Ile de France en tant que soliste invitée.

En 2000, elle est sélectionnée par le Young Concert Artists International Auditions à New York, devient flûte solo de l'ensemble Sospeso à New York et membre du trio Equinoxe. Par ailleurs, elle entame une collaboration avec le percussionniste Daniel Ciampolini. Elle se produit en 2000/2001 au Lincoln Center, au Miller Theater et à Carnegie Hall à New-York sous la direction de Esa Pekka Salonen, Stefan Asbury et Pierre Boulez.

Curieuse de tous les répertoires, elle a collaboré avec des compositeurs comme Boulez, Stockhausen, et créé des œuvres pour flûte de Kurtag, Berio, Dusapin, Stroppa, Xenakis, Jolas, Reynolds. En mai dernier, elle a créé *Lied* de Berio, pour flûte en sol.

Cécile Daroux a réalisé plusieurs enregistrements discographiques dont un CD de Debussy chez Arion et un de Dusapin / Xenakis chez Salabert. En 1999, elle enregistre un CD consacré à Astor Piazzola chez Harmonia Mundi, récompensé par la revue Diapason. De plus elle apparaît comme soliste dans plusieurs CD MFA/ Radio France, F. Paris, J.L. Agobet, T. Blondeau, Xuyi et dans un CD monographique de M. Stroppa avec le pianiste P.L. Aimard chez BMG/Ricordi.

## Daniel CIAMPOLINI, percussions

(Nice, 1961)

Daniel Ciampolini entre au Conservatoire de Nice. Parallèlement, il s'initie à la batterie et au jazz aux côtés de son père avec qui il jouera plus tard dans un célèbre cabaret parisien. Il obtient un Premier Prix de percussion au Conservatoire de Paris, étudie l'harmonie et entre en 1980 à l'Ensemble Intercontemporain.

En 1986, durant un séjour au Berkeley College of Music, il se perfectionne dans la technique du vibraphone.

A l'Ircam, il a réalisé une version électronique et spatialisée de *Psappha* de Iannis Xenakis.

Il crée *Répons* et *sur Incises* de Pierre Boulez. Philippe Hurel lui a dédié *Quatre variations* pour vibraphone et ensemble qu'il a créé en avril 2000 à la Cité de la Musique à Paris.

Daniel Ciampolini a également composé la musique de *Forfaiture*, film de Cécile B. De Mille, dans le cadre de « Cinéma muet en concert » à l'Auditorium de Louvre.

# *The Ancient City*

## Création mondiale

*Pour flûte basse amplifiée,  
tamtam amplifié et électronique live*

Pendant l'été 2001, j'ai fait mon premier voyage à Istanbul où j'ai vu la collection des œuvres assyriennes au Musée Archéologique. Les cottes de mailles des soldats de garde, les duvets emplumés des sphinx ailés, toutes ciselés du gypse, m'ont fait penser à un commentaire de René Huyghe sur l'art de l'ancienne Mésopotamie : «Parmi les nouvelles et plus subtiles techniques de l'art, était le remplacement des traits simples et parallèles par un mouvement graduellement amplifié, comme une vague en train de s'agrandir... Le pouvoir de l'imagination était prédominant en Mésopotamie, mais l'Égypte l'a mieux exploité».

Comme tout le monde, je réfléchis souvent à ce qu'un tel progrès des arts signifie. La phrase suggère que le langage expressif des derniers mésopotamiens et égyptiens est devenu plus riche, plus subtile, et donc plus capable de représenter ce que l'œuvre essaie d'exprimer - si l'on assume, ce qui n'est pas évident, que les «traits simples et parallèles» et le «mouvement graduellement amplifié» veulent, tous les deux, exprimer la même notion.

De toute façon, nous avons appris comment «lire» n'importe quel matériel, s'il est encadré : on en invente l'artiste, auquel nous nous identifions (de toute façon, nous avons toujours fabriqué l'artiste.). Nous pouvons libérer le matériel du fardeau de l'expression, au moins pendant un moment. Or, pour combien de temps oserons-nous prolonger ce décalage ?

J'ai imaginé une musique de récession, où le langage s'éloigne sans cesse de l'auditeur, comme un texte écrit dans un alphabet inconnu, indéchiffrable et néanmoins expressif : une musique aussi taciturne que l'est l'expansif *Microphonie* de Stockhausen.

*The Ancient City* est dédié à Cécile Daroux et Daniel Ciampolini.

Joshua Cody

## **Joshua CODY**

Les œuvres de Joshua Cody ont été jouées aux Etats Unis, en Europe et en Afrique.

Monsieur Cody a co-fondé l'Ensemble Sospeso en 1995 ; l'ensemble est à l'origine de beaucoup de premières américaines et mondiales de travaux de compositeurs américains et européens et pour d'authentiques interprétations, il a étroitement travaillé avec beaucoup de compositeurs dont Boulez, Carter, Salonen, Lachenmann et Murail.

Son programme radio « La Musique de ce siècle » a été diffusé à Chicago de 1983 à 1996 et il a co-fondé un site web de musique contemporaine international : ParisTransatlantic.com, en 1995.

Monsieur Cody est l'auteur de beaucoup d'articles sur la musique contemporaine et il est également un artiste visuel accompli et un designer professionnel ; son travail a été exposé dans le monde entier. Il est actuellement « l'homme » de la faculté de la « Columbia University » (New York) en tant que candidat « doctoral » de composition. Il y étudie avec Tristan Murail.

Il a étudié à l'Université de Northwestern (Chicago) et à titre privé à Paris avec Alan Stout, C.P. First, Jay Alan Yim, il a effectué une master classe privée avec Pierre Boulez et Louis Andriessen.

Un disque de récents travaux sur Mode Records est attendu, incluant *La Rose des Langues*, un long arrangement de poésie pour deux chanteurs et orchestre de chambre, de l'écrivain français Michel Deguy, qui a été proposé au Carnegie Hall's Recital par Lucy Shelton, Andre Solomon-Glover et le chef d'orchestre Stefan Asbury.

# *Psappha* (1976)

## Version avec électronique (1996)

*Psappha* est la version archaïque du nom de Sappho, femme poète de l'antiquité (VII<sup>ème</sup> siècle), qui a inventé le principe abstrait de variation (métabole) sur des unités métriques (rythmiques) dites saphiques. Cette œuvre traite du rythme pur, c'est-à-dire que le timbre lui est totalement subordonné : il n'est là que pour apporter une plus grande clarté. Il n'y a pas de partie improvisée. Cette composition est un terrain extrêmement propice pour mettre en valeur le sens du rythme et surtout l'imagination timbrale d'un batteur seul. La partition prévoit l'emploi de trois groupes de timbres (peaux, bois, métaux) utilisant des instruments sans accordage déterminé. Le registre des hauteurs à l'intérieur de chaque groupe est pourtant réparti comme suit : aigu, médium, grave ou moyen, neutre très aigu (pour les métaux). Une pulsation constante et tenace se ressent même lorsqu'elle n'est plus audible. Sous sa simplicité trompeuse, la pièce cache une forte concentration d'énergie.

Iannis Xenakis

Lorsque Iannis Xenakis a écrit *Psappha*, il y a vingt-cinq ans, il a donné à l'interprète cette liberté extrêmement rare, celle du choix des instruments de percussion et donc des timbres. Cette liberté allait très vite se heurter au problème ergonomique de la percussion, compte tenu de la rapidité de déplacement imposée par le texte. Cette nécessaire virtuosité a donc contraint les percussionnistes à choisir des instruments plus ou moins classiques issus de la facture occidentale, évitant ainsi le délicat problème de l'assemblage physique des percussions extra-européennes. De ce fait le choix des instruments a été considérablement restreint, limitant la possibilité de l'interprète de personnaliser sa propre version. Voilà un peu plus de quinze ans apparaissaient de nouveaux instruments électroniques conçus pour les batteurs appelés *drum pads*. Jouer *Psappha* avec des instruments que l'on pouvait disposer autour de soi, mais reliés à des échantillonneurs et synthétiseurs, offrait la possibilité de composer ses propres timbres. Malheureusement il a fallu attendre quelques années pour que ces fameux *pads* offrent la musicalité de ceux d'aujourd'hui. Grâce à cette dernière génération d'instruments, j'ai pu inventer des timbres qui ressemblent à de vraies percussions avec la même précision rythmique, réaliser des interpolations d'un son à un autre ou encore en colorer certains par de la synthèse. (...) J'ai ainsi profité de cet apport de l'électronique pour faire un voyage à travers les timbres tout au long de la pièce. Ils ne sont pas figés comme l'impose le jeu sur de vraies percussions mais au contraire évoluent rapidement ou lentement pour donner naissance à d'autres sons. Par la même occasion, il a été possible de réaliser le souhait de Iannis Xenakis disant que dans *Psappha*, les accents pouvaient, selon le choix du percussionniste, déclencher de nouveaux timbres. Afin de donner l'impression à l'auditeur de passer d'un type de lieu à un autre (hall de gare, cathédrale, etc), j'ai pu simuler des espaces acoustiques différents. Même si la pièce n'a pas été prévue pour être spatialisée, il me semble qu'elle s'y prête bien. En dehors de son effet spectaculaire, elle permet au public de se rapprocher de la perception plus analytique qu'en a l'interprète lui-même.

Daniel Ciampolini

## **Iannis XENAKIS**

(Braïla, 1922 – 2001)

Compositeur, architecte, ingénieur civil, Iannis Xenakis est né le 29 mai 1922 à Braïla (Roumanie). Résistant de la Seconde Guerre Mondiale, puis condamné à mort, il est réfugié politique en France depuis 1947 puis il est naturalisé français en 1965. Il a étudié à l'Institut Polytechnique d'Athènes avant d'entreprendre des études de composition musicale à Gravesano avec Hermann Scherchen, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec Olivier Messiaen. De 1947 à 1960, il est collaborateur de Le Corbusier comme ingénieur et architecte.

Inventeur des concepts de masses musicales, de musique stochastique, de musique symbolique ; ayant introduit le calcul des probabilités et la théorie des ensembles dans la composition des musiques instrumentales, il fut l'un des premiers à se servir de l'ordinateur pour le calcul de la forme musicale. Pionnier également dans le domaine de l'électro-acoustique, auteur de plus d'une centaine d'œuvres pour toutes formations, il apparaît aujourd'hui comme l'une des figures les plus radicales de l'avant-garde, ayant inventé la plupart des techniques compositionnelles caractéristiques de la musique d'après 1945, mais aussi l'un des rares créateurs dont la vitalité ne s'est jamais démentie, et qui a, de plus, conquis un large public.

Architecte du Pavillon Philips à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 ainsi que d'autres réalisations architecturales telles que le Couvent de La Tourette (1955), il a composé *Polytopes* - spectacles, sons et lumières - pour le Pavillon français de l'Exposition de Montréal (1967), pour le spectacle *Persepolis*, montagne et ruines de Persepolis, Iran (1971), pour le *Polytope* de Cluny, Paris (1972), pour le *Polytope* de Mycènes, ruines de Mycènes, Grèce (1978), pour le *Diatope* à l'inauguration du Centre Georges-Pompidou, Paris (1978).

Il est fondateur et président (1965) du Centre de Mathématique et Automatique Musicales (CEMAMU) de Paris ; Associate Music Professor de l'Indiana University, Bloomington (1967-1972) et fondateur du Center for Mathematical and Automated Music (CMAM), Indiana University, Bloomington (1967-1972) ; Il est aussi chercheur du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris (1970) ; Gresham Professor of Music, City University London (1975) et professeur à l'Université de Paris - Sorbonne (1972-1989).

*Extrait du catalogue des éditions Salabert*

# *Twelve Constellations*

## Création mondiale

### *Pour flûte et percussion*

*Twelve Constellations* est un travail qui comprend douze collections ou constellations de matériau musical. L'œuvre est dans l'essence un montage dans lequel la flûte porte la ligne de déplacement, structurée seulement par les ponctuations de la percussion. L'intérêt d'écrire le morceau était d'une façon ou d'une autre de connecter ou dans certains cas de juxtaposer les idées musicales.

La position des douze rangées de musique entourant la percussion prête en elle-même à une variété musicale, à des possibilités dramatiques et spatiales à explorer.

La percussion, dont le seul instrument est un gong fendu, contrôle le rythme du morceau et son allure, démarquant ainsi les douze constellations que comprend la pièce, en plus des interactions occasionnelles de la ligne de flûte.

Au lieu de maximiser les possibilités des instruments que la percussion peut jouer, j'ai choisi de réduire le champ à un seul instrument avec une gamme de timbres limitée. Cette dernière, en combinaison avec l'unique combinaison d'une flûte et du gong, m'a permis de penser à une structure unique qui conviendrait au matériau.

Les constellations elles-mêmes sont l'expression de ceci. Certaines sont purement abstraites, d'autres sont évocatrices, d'autres encore correspondent à une certaine partie de la journée. (la flûte se déplace autour de la scène, en sens inverse des aiguilles d'une montre, cependant si la première position correspond à 12h00 sur une horloge qui fait face à l'auditoire, le flûtiste semblerait se déplacer dans le sens des aiguilles d'une montre. Bien que le mouvement de la flûte puisse suggérer le passage des heures de la journée, il peut aussi suggérer l'achèvement d'un voyage, mais un voyage qui retourne à ses origines.

*Twelve Constellations* est dédiée à Cécile Daroux et Daniel Ciampolini.

Kirk Noreen

## **Kirk NOREEN**

*(Seattle, 1970)*

Kirk Noreen est né aux Etats Unis ; à Seattle-Washington en 1970. Il a étudié avec Alain Stout, C.P First et Jay Alan Yim à l'Université Northwestern à Chicago. Il a fondé l'ensemble Sospeso en 1995 avec son collègue Joshua Cody à Seattle ; en 1999 l'ensemble Sospeso se déplace à New York.

Bien qu'il n'ait pas travaillé dans les media électroniques, Kirk Noreen donne la priorité au matériau et à la texture du son, bien avant la question de style individuel qui préoccupe de nombreux compositeurs.

Sa musique est très rythmique, souvent caractérisée par des ostinati superposés et il montre une grande sensibilité au poids du matériau musical comme facteur déterminant. Le drame est créé par l'accumulation, plutôt que par contraste.

Les travaux de Kirk Noreen ont récemment été joués au Carnegie Hall et au musée Whitney d'Art américain à New York. Son plus récent travail de musique de chambre *The Wind Will Carry Us* (2000) pour soprano et ensemble de musique de chambre, basé sur un texte du poète iranien Farrough Farrokhzad, a été montré sur un documentaire diffusé dans le monde entier par le service de la BBC perse.

# *Jupiter (1987)*

## Nouvelle version technologique MAX MSP

### Le compositeur face à la machine

*Jupiter* est la première pièce d'un cycle à venir, dont le but est d'explorer l'interaction entre divers instruments et un système de traitement et de synthèse numérique en temps réel. Comment cela se produit-il ? Tout d'abord par le fait que la machine ressemble de plus en plus à l'homme (au musicien dans ce cas). C'est-à-dire qu'elle écoute, attend un événement, et réagit lorsque l'événement attendu se produit. Il s'agit bien sûr de simulations, mais selon moi, la simulation, comme l'imagination est un des propres de l'art. Elle réalise une partie de ce que ferait un chef d'orchestre jouant avec un soliste. En un mot, la machine est plus intelligente, puisqu'elle reconnaît, et suit, le discours qu'on lui propose (à condition de le lui avoir appris au préalable bien sûr) et s'y adapte en fonction de critères établis entre le compositeur et elle. J'ai tenu à ce que cette pièce se déroule complètement par rapport au jeu instrumental sans interventions extérieures. Ainsi, tout ce qui proviendra de la partie synthétique ou traitée, sera déclenché, ou issu, du jeu du flûtiste. Les opérations extérieures auront pour fonction de pallier une erreur possible, ou de contrôler la diffusion du son sur les quatre haut-parleurs (pointés vers le schéma de diffusion).

### L'œuvre et son environnement

*Jupiter* explore cet environnement en essayant d'en tirer le maximum de conséquences. Au fur et à mesure de son avancée dans le temps, les relations entre l'instrument et la machine se font plus serrées. En voici les détails.

A partir du son de la flûte : le son de la flûte est reconnu et envoyé instantanément dans différents modules permettant soit de le maintenir dans le temps (réverbération prolongée aussi longtemps qu'on le désire) (pointer vers traitements électroniques), soit de le transporter dans l'espace (harmoniques modifiant la hauteur sans altérer la durée) pour en former des configurations harmonico-polyphoniques, soit, enfin, de transformer son timbre (frequency-shifters) (pointer vers frequency-shifters). Avec ces trois possibilités, combinables à volonté, on peut agir sur la durée, la hauteur et le timbre. L'idée étant que, partant d'un triple son de flûte, je l'extrapole jusqu'à devenir méconnaissable, tissant ainsi des liens entre sons connus et inconnus dans une dialectique compositionnelle.

A partir de la partition instrumentale : j'ai conçu des programmes qui permettent de détecter des séquences rythmiques jouées par l'instrumentiste, qui sont mémorisées puis placées aux extrémités d'une séquence dont le rôle sera de transformer la première séquence rythmique en petites quantités jusqu'à ce qu'elle devienne identique à la seconde (interpolations). Cette partition de rythmes servira ensuite de support à une partie de synthèse expérimentant le même principe au niveau des échelles (compression et dilatation d'échelles par interpolations successives). Trois séquences d'interpolations serviront de centres autour desquels gravitera la forme de *Jupiter*.

L'accompagnement synthétique : sur le suivi du jeu instrumental, se déroulera une partition de synthèse auditive tissant des accords, des contrepoints, des arpèges autour de la mélodie de la flûte. Ici, l'instrument contrôlera le début et l'extinction des événements synthétiques, mais pas leur déroulement interne. Ces sections seront des commentaires des exposés dans lesquels la flûte nourrit les programmes d'interpolations (pointer vers les programmes d'interpolation) décrits précédemment.

La variation formantique : si dans l'accompagnement synthétique, la flûte n'interagissait pas au niveau de l'évolution de la partie synthétique, par ce procédé elle peut contrôler le début et la fin des événements, comme leur évolutions internes. Une enveloppe spectrale (permettant de modifier l'amplitude des partiels d'un spectre) attachée au jeu de la flûte éclairera les tons synthétiques du grave à l'aigu suivant la position des notes de l'instrument dans l'ambitus. Ainsi se trouve réalisé un contrôle, temporel, spectral et de modulation complet d'une partition synthétique par un interprète. Je remercie Miller Puckette, Marc Battier, Olivier Koechlin, Cort Lippe et Thierry Lancino pour l'aide et le soutien qu'ils m'ont apportés.

*Jupiter* est dédié à la mémoire de Lawrence M. Beauregard, trop tôt disparu, qui était à l'origine de ce projet.

Philippe Manoury

Notes de programme de la création (1987)

# Philippe MANOURY

(Tulle, 1952)

Après des études de piano avec Pierre Sancan, Philippe Manoury étudie l'écriture à l'Ecole Normale de Musique de Paris (Licence de composition), avant d'entrer au C.N.S.M. de Paris où il travaille avec Ivo Malec et Michel Philippot (1er Prix de composition). Dès 1975, il s'initie à la composition assistée par ordinateur avec Pierre Barbaud.

De 1978 à 1981, Philippe Manoury s'établit au Brésil où il enseigne et donne des conférences dans les principales villes universitaires (Sao Paulo, Brasilia, Rio, Salvador).

En 1981, de retour en France, il est invité à l'Ircam en qualité de chercheur. Depuis cette époque il ne cessera de participer, en tant que compositeur ou professeur, aux activités de cet Institut. Il y développe, en collaboration avec le mathématicien Miller Puckette, des recherches dans le domaine de l'interaction en temps-réel entre les instruments acoustiques et les nouvelles technologies liées à l'informatique musicale. De ses travaux naît un cycle de pièces interactives pour plusieurs instruments : *Sonvx ex machina* comprenant *Jupiter* (1987), *Pluton* (1988), *La partition du ciel et de l'enfer* (1989) et *Neptune* (1991).

De 1983 à 1987, il est responsable de la pédagogie au sein de l'Ensemble Intercontemporain. Ses œuvres sont jouées dans les principales villes du monde (Moscou, Saint-Petersbourg, Berlin, Oslo, Amsterdam, Vienne, Bratislava, Helsinki, Tokyo). Pierre Boulez a dirigé ses œuvres orchestrales au Canergie Hall de New-York ainsi qu'avec l'Orchestre Symphonique de Chicago.

Parallèlement à son activité de compositeur, Philippe Manoury enseigne la composition au C.N.S.M. de Lyon depuis 1987. En 1992, il est compositeur invité au Centre Acanthes de Villeneuve-lès-Avignon et, l'année suivante à l'Académie d'été de l'Ircam. Depuis 1994, il anime de nombreux séminaires de composition principalement à l'étranger (Kyoto, Helsinki, Stockholm) ainsi que dans des Universités des USA (Buffalo,...).

La SACEM lui décerne le prix de la musique de chambre en 1976 et le prix de la meilleure réalisation musicale pour *Jupiter* en 1988.

Philippe Manoury est, depuis septembre 1995, compositeur en résidence à l'Orchestre de Paris.

Il reçoit en 2001 le Grand Prix SACD pour son opéra *K...*

# *Actions-Réactions*

## **Création mondiale**

### *pour flûte et percussion*

Le métronome a toujours été le partenaire privilégié des musiciens, celui qui accompagne les moments de travail solitaire, celui qui reproduit inlassablement la même "musique" neutre et adaptable à tout contexte.

En même temps il a toujours tenu une place ambiguë dans l'ordre des valeurs musicales, représentant à la fois la chose à faire (la rigueur, la précision, une méthode d'approche infaillible) et à ne pas faire (l'aspect mécanique, froid, immobile).

Pour un musicien, être comparé à un métronome peut être à la fois un compliment de qualité et l'offense suprême (particulièrement quand il est accusé d'en avoir avalé un).

Dans le monde de la musique acousmatique cette dualité se voit prolongée à travers différentes œuvres qui l'utilisent en direct (caché bien évidemment dans un circuit interne entre les machines et une oreillette) pour assurer la synchronisation entre la diffusion des éléments sonores préenregistrés et le jeu des musiciens.

Cette solution adoptée par nécessité pratique, se heurte à la nature même d'une interprétation musicale et son besoin d'exprimer librement le temps d'une œuvre.

Mais l'abandonner (travailler avec le temps réel et les dispositifs d'interaction directe entre machines et instrumentistes) cela suppose de repenser en quelque sorte le rapport, de repartir d'un autre type de matériau, de prévoir chaque difficulté et chaque risque de rupture.

Malgré son intérêt indéniable, ce procédé rend la musique prisonnière de la complexité de son dispositif technique.

Plusieurs fois confronté à ce dilemme, j'ai eu l'idée d'en faire la cellule génératrice d'une pièce - jeu musical autour d'un métronome fou qui lutte contre son rôle de régulateur mécanique.

J'ai essayé d'imaginer une matière organique indépendante, un métronome qui développe sa propre substance musicale, qui dialogue, réagit, et ruse pour soumettre les musiciens à ses caprices.

Ainsi chaque instrument du duo, évolue en tandem avec un haut-parleur qui devient son partenaire privilégié en diffusant les "tic" ou les "tac" de ce métronome indiscipliné.

Actions - réactions, impacts - déclenchements, fusions, jeux de résonances, tout une gamme de gestes musicaux complémentaires ou antagonistes est déclinée, jusqu'au moment où le métronome se retrouve dominé et de nouveau enfermé dans sa régularité première.

Alexandros Markeas

*Editions Billaudot*

# Alexandros MARKEAS

(Athènes, 1965)

Fils d'un compositeur, Alexandros Markeas a commencé très tôt l'étude du piano et obtient ses diplômes de piano, de musique de chambre, d'écriture et d'orchestration au Conservatoire National de Grèce. Boursier de son pays, il arrive ensuite à Paris alors qu'il n'a pas vingt ans pour suivre au C.N.S.M. les classes de Gabriel Tacchino et Alain Planes et il obtient, en 1990 et 1991, les Premiers prix à l'unanimité de piano et de musique de chambre.

Parallèlement à ses études d'interprète, il se consacre à la composition et suit, dans le même établissement, les classes d'écriture, d'analyse et de composition avec Guy Reibel, Michaël Levinas, Marc-André Dalbavie et Laurent Cuniot et obtient les Premiers prix de contrepoint (1992), fugue (1994) et composition (1996), discipline dont il suit ensuite le cycle de perfectionnement.

En 1996, il est sélectionné pour suivre le cursus annuel de composition et d'informatique musicale de l'Ircam et compose *Penser/Classer* pour piano et dispositif informatique. Il reçoit, pour l'année 1997-98, le soutien du Mécénat Musical de la Société Générale. En 1999, il est nommé pensionnaire de l'Académie de France à Rome à la Villa Medici.

Le travail d'Alexandros Markeas est marqué par sa volonté d'enrichir et de modifier la perception musicale au contact de différents domaines d'expression artistique tels que l'architecture, les arts plastiques, le théâtre, la danse et le cinéma. Il s'intéresse particulièrement aux textes qui parlent de la musique et compose un cycle de pièces pour comédiens et ensemble qui mettent en scène des situations spécifiquement musicales *Remarques sur les couleurs* en 1997, pour 9 instrumentistes et 4 comédiens, et *Hommage à Salieri*, sur un texte de Claire Legendre en 2000, créées par l'ensemble TM+ qui donneront lieu à un spectacle de théâtre musical. En 1998, commande de l'Académie Européenne de Musique du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, *Rondo notturno* (jardin secret) constituera la musique d'un spectacle chorégraphique pour le Ballet Preljocaj, interprétée par l'ensemble Court Circuit.

Depuis 1999, il travaille en collaboration avec le plasticien Laurent Berger avec lequel il réalise *Time-scope project* - pièce acousmatique -, installation - parcours musical et visuel, qui fut créée à la Villa Médici pour Romaeuropa festival 2000 ; ils préparent actuellement un spectacle vidéo et musique inspiré du monde du cinéma muet pour le festival Octobre en Normandie 2002.

Alexandros Markeas, qui s'intéresse également à la composition pédagogique, prépare actuellement un opéra pour enfants commandé par l'Ecole Nationale de Musique de Valenciennes où il enseigne le piano, ainsi qu'une pièce pour chœur d'enfants commandée par la Fondation Royaumont - Voix Nouvelles. Il fut également chargé de cours à la Faculté de musicologie de Rouen.

En 2001, la SACEM lui décerne le prix Hervé Dugardin.

Ses œuvres sont éditées par les Editions Billaudot.