

C I R
M M T

Centre interdisciplinaire de recherche
en musique, médias et technologie

C I R
M M T

Centre for Interdisciplinary Research
in Music Media and Technology



SALLE MULTIMÉDIA

Le jeudi 20 septembre 2012
à 19 h 30

MULTIMEDIA ROOM

Thursday, September 20, 2012
7:30 p.m.



McGill



Schulich School of Music
École de musique Schulich

***live*@CIRMMT**

*et l'Année de musique contemporaine Schulich 2012-2013
and Schulich Year of Contemporary Music 2012-2013*

Concert de prestige *live*@CIRMMT Dédié à Mario Bertoncini et à ses œuvres

***live*@CIRMMT Distinguished Artist Concert Dedicated to Mario Bertoncini and his works**

P r o g r a m m e

Le contenu du concert est modifiable sans préavis / Subject to change without notice

Istantanee I (1995)

Pour harpe éolienne (enregistrement) / For aeolian harp, recorded

Istantanee II (2006)

Pour harpe éolienne et un interprète / For aeolian harp and one performer

Istantanee III (2008, version pour Montréal 2012)

Pour harpe éolienne, un interprète et manipulation numérique en temps réel /
For aeolian harp, one performer and real-time digital manipulation

~ Entracte ~

Suite 'colori' (1999)

Pour piano préparé avec crins et fils spéciaux (Fädenklavier) /
For piano prepared with filaments and special threads (Fädenklavier)
Luisa Santacesaria, piano

Tune (1965)

Pour 25 cymbales suspendues et 5 interprètes de l'Ensemble à Percussion McGill : /
For 25 suspended cymbals and 5 performers of the McGill Percussion Ensemble
Bryan Allen, Evan Bowan, Zacharie Hale, Ryan Packard, Christian Smith, percussion

Introduction

Harpes éoliennes

Dans la mesure où les sons éoliens figurent dans mon travail, je peux dire que j'ai conçu et construit mes premières harpes à Berlin pendant l'automne 1973. Et cela est arrivé après maints essais qui remontent à la fin des années 1960, en suivant l'élan qui m'a été fourni par diverses sources d'inspiration : la harpe poétique et mythique tant rêvée par Ossian et par Goethe ; la harpe historique – un *Machinamentum éolien*, capable uniquement d'être jouée par la magie du vent, décrite au 17^e siècle par le jésuite Athanasius Kircher dans le « *Musurgia universalis* », son chef-d'œuvre utopique à la manière de Léonardo ; une harpe empirique – grâce à une expérience intrigante de Guido Guiducci, Tonmeister pour le studio électronique R7 à Rome.

Selon la théorie des sons éoliens, qui a été formulée scientifiquement dans la deuxième moitié du 19^e siècle par des physiciens comme Strouhal ou Raleigh, lorsqu'un courant d'air se heurte contre un obstacle (un fil de fer tendu), il « se fend en deux » pour ainsi dire. Sur les deux côtés du fil, une série de tourbillons se forme, dont les fréquences deviennent renforcées et donc audibles aussitôt que la série se rejoint en vibrations sympathiques avec les harmoniques qui correspondent aux points nodaux du fil.

Ce qu'on peut trouver intéressant dans ces sons – ce qui m'a nettement marqué il y a longtemps – c'est leur nature éthérée (qui est presque une tautologie !). Cela découle du fait que la manière dont les fils sont activés n'a rien à voir avec les cordes pincées, ou les cordes jouées à l'archet ou aux marteaux. Afin de chercher une analogie possible avec des phénomènes acoustiques très connus, souvent de tels sons nous rappellent la qualité de la voix humaine, surtout des chœurs d'hommes ou de femmes, compte tenu des registres dans lesquels les harpes résonnent à n'importe quel moment. De tels objets sonores (qu'ils soient sculptures ou générateurs) rassemblent étroitement une quantité énorme de fils minces (de fer, de cuivre, de bronze et d'étain) réunis dans des groupes à diamètres variables ; au hasard ils sont accordés aux valeurs microtonales situées à l'intérieur d'une quinte ou d'une quarte parfaite.

Il est donc facile de comprendre comment une telle surface résonante rappelle les caractéristiques sonores d'un idiophone (comme la cymbale ou un tam-tam) et, similaire aux instruments de cette catégorie, produit un spectre inharmonique. Néanmoins, à cause de la façon particulière dont les harpes sont construites, un interprète peut isoler diverses harmoniques du même spectre en produisant un renversement de signe, pour ainsi dire, car un ensemble complet de cordes émet un résultat harmonique tandis que la possibilité d'isoler quelques cordes – ou même une seule corde – rétablit la qualité harmonique primaire de la corde en tant que système vibratoire typique. Ce genre de foyers sonores apporte un éclairage aux allusions et illusions tonales, comme des bribes de mélodies (et donc, donne raison au titre d'une de mes œuvres, *Chanson pour instruments à vent*) ; pendant que – et c'est de loin pour moi la chose la plus importante – de tels échos et allusions dépendent strictement de la variation à l'intérieur des gestuels performatifs, aussi imperceptibles ou minimaux qu'ils puissent être.

Mario Bertoncini
Livret du CD (2007): *die Schachtel DS 15*
www.die-schachtel.com

Istantanee I (1995)

Harpe éolienne circulaire (diamètre 100 cm) soumise aux vents sans aucune interaction humaine – créée en 1995, au Parc du château de Trebnitz, Allemagne (Tonmeister : Florian Schmidt)

En 1995, à la fin d'une académie d'été que j'ai dirigée près de la frontière prussienne avec la Pologne, une idée m'était venue en ce qui concerne le placement à ciel ouvert d'une de mes harpes circulaires (un mètre de diamètre). En me servant de l'action pure du vent, j'ai enregistré les résultats de ces actions sans aucune intervention. C'est-à-dire sans la volonté d'imposer la moindre modification tout au long de sa traversée sonore. En respectant ce processus, je me référais métaphoriquement aux photos appelées instantanées, comme si l'enregistrement automatique pouvait être considéré comme l'équivalent phonique de l'appareil photo au travail.

Par conséquent, des bruits ponctuels provenant de la campagne avoisinante ont été intégrés à l'intérieur de l'instantané (l'abolement lointain d'un chien, le faible cri des hirondelles, et ainsi de suite) aussi bien que d'autres événements que je ne maîtrisais pas. Mais je les ai anticipés potentiellement ou – disons-le – je les ai souhaités au moins dans leur état potentiel : le rebondissement léger d'un élastique, d'un insecte, d'un moucheron ou même d'un brin d'herbe se frottant contre les cordes de la harpe ; ou une corde grave, pas assez tendue, se heurtant encore et encore contre la corde adjacente.

Istantanee II (2006)

Harpe éolienne (diamètre 100 cm) – créée en 2006, à l'auditorium du Goethe-Institut, Rome

Cette œuvre est la seconde partie d'une trilogie que j'ai commencé à composer à l'automne 2006 grâce à une commande conjointement octroyée par deux organismes à Rome dédiés à la recherche musicale : le C.R.M. (Centro Ricerche Musicali) et le CEMAT (Centri Musicali Attrezzati). Le concert a eu lieu dans le cadre du dixième anniversaire de la deuxième association.

L'objet éolien – une sculpture sonore – est la même harpe circulaire que j'ai employée dans *Istantanee I*. À cette occasion, ce n'est pas le vent qui a modulé sa sonorité, mais l'activité de l'interprète tout seul qui met les cordes en vibration de trois manières différentes, où chaque manière coïncide avec les trois grandes durées de l'œuvre : à la première plage, au moyen de jets d'air comprimé ; à la seconde, au moyen de trois petits ventilateurs (deux sont sur pied et le troisième est affixé) ; et finalement à la troisième plage, au moyen d'un effleurement des cordes avec le souffle.

Comme je l'ai déjà expliqué théoriquement ailleurs (*passim* mon dialogue intitulé « Harpes éoliennes et autres choses inutiles »), le développement musical de la composition, c'est-à-dire le développement temporel, se produit librement à l'intérieur d'une stratégie formelle liée aux proportions de la section d'or, elles-mêmes fondées sur la durée de *Istantanee I*.

Istantanee III (2008)

– créée en 2008, à l'auditorium du Parco della Musica, Rome

Cette œuvre rassemble des caractéristiques des deux œuvres antécédentes avec le traitement numérique du signal en direct.

Suite "colori" (1999)

Pour piano préparé avec des ficelles et des fils spéciaux (Fädenklavier) – créée en 1999

Interprète : Luisa Santacesaria

Cinq mouvements, joués sans pause. Chaque mouvement se caractérise par une couleur choisie arbitrairement par une analogie « non fonctionnelle » (1^{er} rouge foncé ; 2^e vert-de-gris ; 3^e bleu ; 4^e jaune ; 5^e vert foncé), et se base sur des processus contrôlés afin d'obtenir des sons continus du piano et sur le piano – des sons comparables à ceux produits par les instruments à cordes – au moyen d'une technique que le compositeur a inventée et a souvent démontrée en public depuis le début des années 1960.

L'œuvre bénéficie de « sons fondamentaux » qui correspondent aux incipits (premières notes) de quinze sonates de Scarlatti que le compositeur a jouées lors de la première partie d'un concert où la Suite a été créée. Le lecteur ne devrait pas s'inquiéter, car de tels sons subissent des altérations et génèrent des spectres dont les harmoniques graves et aiguës sont inoffensives aux oreilles d'auditeurs contemporains.

Tune (1965)

Pour x séries de cinq cymbales suspendues d'épaisseur moyenne et de hauteurs diverses (diamètres de 60 à 25 cm environ), cinq cencerros, et pour un nombre variable d'interprètes – Black Earth Percussion Group : enregistré en 1974, à l'auditorium Altgeld, De Kalb (Illinois).

À propos de Mario Bertoncini

Mario Bertoncini est – dans n'importe quel ordre – un compositeur, un inventeur, un poète, un philosophe, un pianiste, un musicien et un constructeur de sons.

Il a expérimenté et testé continuellement les abords du son, appréhendé comme une entité instable et variable (*passim* G. Borio) depuis 1962, le moment où il commence à « préparer » des instruments acoustiques par le moyen de techniques non orthodoxes, et souvent à employer de l'électronique en direct (il a inventé un système bien connu qui modifie les instruments à cordes, surtout le violoncelle et la contrebasse, afin de réaliser ses exigences compositionnelles).

De 1965 à 1972, il est membre du Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, et de 1969 à 1972, il agit à titre de directeur artistique. Durant la deuxième moitié des années soixante, il s'approche du théâtre musical à travers une série d'œuvres (notons *Spazio-Tempo*, produit lors de la Biennale de Venise en 1970) où il propose un rapport fonctionnel entre tous les éléments impliqués dans l'action scénique. Il dénomme ce projet, Le Théâtre de la Réalité. De 1973 à 1975, il réside à Berlin comme « artiste en résidence » invité par le DAAD (Berliner Künstlerprogramm).

Pendant la même période, il commence à dessiner et à construire des agrégats sonores, véritables sculptures sonores fondées sur le principe éolien, une recherche qui vise à émanciper le concept de forme sonore de son développement temporel.

À l'Université McGill entre 1974 et 1976, il donne un cours expérimental de composition intitulé Musical Design. Comme professeur à l'Universität der Künste Berlin (UdK) de 1977 à 1998, il consacre son temps aux séminaires et aux concerts/conférences dans plusieurs pays notamment les États-Unis, le Canada, la Corée et Israël.

Parmi ses projets à signaler : *Vele* (voiles), harpes éoliennes massives mesurant plus de 7 mètres de haut ; *Venti* (vents, vingt), pour 20 générateurs sonores éoliens et 40 interprètes ; *Chanson pour instruments à vent*, un « assemblage » de harpes éoliennes, et gongs, pour un interprète.

En parallèle avec ses activités de compositeur, interprète et constructeur d'instruments, Bertoncini s'adonne à une pratique littéraire aux expressions diversifiées : à la fin de ses études formelles, il collabore avec l'Enciclopedia dello Spettacolo Sansoni en tant que rédacteur se spécialisant dans le répertoire lyrique du 18^e siècle ; et plus tard, il travaille pour la radiotélévision italienne (RAI) où il traduit vers un italien rythmé un grand nombre de livrets anglais, français, et allemand (dont *Der Lindberghflug*, de Brecht et Weill), et il a fait la recension de plus de quatre-vingts opéras lyriques venant d'époques historiques diverses.

À partir de 1976, il dédie une portion de son temps à la rédaction de dialogues, principalement sur la musique, inspirés de la forme platonicienne.

Bibliographie :

- www.mariobertoncini.com/werke/bibliographie.html
- Bertoncini, Mario (2007): ARPE EOLIE and other useless things. *Die Schachtel*, Milano.
- Compositions et autres choses « inutiles » à propos de la carrière de Mario Bertoncini, *Circuit*, vol. 15, n° 1 (2004) [titre du numéro, *Interpréter la musique (d') aujourd'hui*], 87-92 .
- Les œuvres de Mario Bertoncini – bibliographie, *Circuit*, vol. 15, n° 1, 2004, 105-107.

Luisa Santacesaria est une élève aux études supérieures de la Faculté de musicologie de l'Université de Pavie à Crémone, où elle prépare sa thèse de maîtrise sur la musique électronique. Depuis 2009, elle occupe à titre officiel le poste de collaboratrice au Centre d'Études Luciano Berio à Florence.

Elle a obtenu son diplôme en interprétation (piano) à École de musique de Fiesole (Florence), sous la direction de Valentina Pagni, et elle a étudié la musique de chambre avec Riccardo Cecchetti et Silvia Chiesa. À l'Académie de musique de Pinerolo (Turin), elle a suivi des cours de maître donnés par le pianiste et spécialiste de la musique de Berio, Andrea Lucchesini.

Depuis plusieurs années, elle fait de la recherche sur la vie et la musique de Mario Bertoncini en tant que musicologue (en collaboration avec Valentina Bertolani) et comme interprète de ses œuvres pour piano préparé.

L'Ensemble de Percussion McGill a été créé en 1969 par Pierre Béluse, professeur de percussion à la faculté de musique de McGill de 1967 à 2001. De 2001 à 2005, l'ensemble était placé sous la direction de D'Arcy Philip Gray. Le premier enregistrement du groupe, réalisé en 1979 pour le label de l'Université McGill, reçut le Grand-Prix du Disque-Canada pour la musique de chambre, décerné par le Conseil de la Musique du Canada. Ce succès fut suivi d'un enregistrement l'année suivante pour Radio Canada International avec des œuvres de Walter Boudreau, Vincent Dionne et Claude Vivier, puis en 1988 d'un premier disque compact avec Edgar Varese, Alcides Lanza, Jo Kondo, François Morel, Mantel Hood, et Pierre Béluse. En 1992, l'Ensemble de percussion McGill remporte le Prix Darius Milhaud au concours d'interprétation de musique française de Montréal, et en 1996 sort le second CD consacré aux œuvres de Osvaldo Budon, Alberto Ginastera et Pierre Béluse. L'ensemble est co-dirigé depuis 2006

par Aiyun Huang et Fabrice Marandola, tous les deux professeurs à l'École de Musique Schulich de l'Université McGill, et il s'est produit à de nombreuses reprises dans toute l'Amérique du Nord et en France. En mai 2012 est sortie la dernière parution de l'ensemble, le DVD «Save Percussion Theater Music» sous la direction de Aiyun Huang, avec des œuvres de Aperghis, Drouet et Kagel.



Introduction

On the Aeolian Harps

In so far as the history of aeolian sounds within my work is concerned, I can say that I devised and built my first harps in Berlin during the fall of 1973 – this after many efforts going back to the late 1960s – and following the impulse provided me by some inspirational sources: the poetical and mythical aeolian harp as dreamed-of in the poems by Ossian and by Goethe; the historical harp – a description of an aeolian *Machinamentum* capable of being played only by way of the magic of the wind as described in the “Musurgia universalis”, that utopian and Leonardo-like masterwork written by the 17th century Jesuit priest, Athanasius Kircher; empirical – an intriguing experiment set up by Guido Guiducci, sound engineer for the R7 electronic studio in Rome.

According to the theory of aeolian sounds, scientifically formulated during the second half of the 19th century by physicists such as Strouhal or Raleigh, when an air current comes up against an obstacle (a stretched wire), it “splits in two”, so to speak, and at both sides of the wire there forms a series of vortices whose frequency becomes reinforced, thus audible, as soon as it joins in sympathetic vibration with that of the overtones corresponding to the nodal points of the wire. The velocity of the air current, i.e., the stream of its molecules within one vibration-cycle, is equal to about six (5.8, to be exact) times the diameter of the wire: only when such conditions obtain does the vibration become audible or, better, harmonically salient.

What one may find of interest in such sounds – what struck me very clearly so long ago – is their ethereal nature (which is almost a tautology!). And this comes from the fact that their attack-mode does not have anything in common with that of bowed, struck or plucked strings. Often, in order to search for a possible analogy with very well-known acoustic phenomena, such sound bring to one’s mind the quality of the human voice, especially that of male or female choirs, depending upon the register in which the harps are resonating at any given moment. Such sound objects (whether sculptures or generators) bring together compactly a great number of extremely thin wires (of steel, brass, bronze copper) assembled into groups of varying diameter; they are randomly tuned according to microtonal values comprised within an approximate range of a perfect fourth or a fifth.

It is easy to understand therefore how such a resonant surface recalls the sonic characteristics of an idiophone (say, a cymbal or a tam-tam) and, similar to the instruments of that category, produces an inharmonic spectrum. Nonetheless, due to the peculiar construction of these harps, a player may isolate various partials of that spectrum producing a sign-reversal, so to speak, for a whole set of strings gives an inharmonic result whereas the possibility of isolating a few strings, or even a single string, reinstates the primary harmonic quality of it, typical of a string as a vibrating system. Such sonorous “foci” shed light upon tonal allusions and illusions, like snatches of melodic cells (and thus giving reason to the title of one of my works, *Chanson pour instruments à vent*); while – and this is for me by far the more important thing – such echoes and allusions are strictly dependant upon the variation within the performance gestures, as imperceptible or minimal as they may be.

Mario Bertoncini
CD booklet (2007): *die Schachtel DS 15*
www.die-schachtel.com

Istantanee I (1995)

Circular aeolian harp (diameter 100cm) exposed to the wind without any human interaction – première 1995, Trebnitz Castle Park, Germany (sound engineer, Florian Schmidt)

In 1995, at the end of a “Sommerakademie” that I directed in Trebnitz near the Prussian border with Poland, an idea came to me about placing out into the open air one of my circular aeolian harps (one-meter in diameter). Trying to make use of the sheer action of the wind, I recorded the result of those actions without any kind of meddling, i.e., without trying to impose the slightest modification along its sonic course. By following such a procedure, I was

referring metaphorically to snapshots (*istantanee* in Italian) as if such automatic recordings might be considered the phonic equivalent of a camera at work.

As a result of this procedure, occasional noises occurring in the surrounding countryside were integrated into the snapshot (a faraway barking dog, faint screeching of swallows and so on) as well as other occurrences over which I had no control, although potentially foreseen or – let's say – wished for by myself, at least in their potential state: the light bouncing of a rubber band, of a bug, a gnat or even a blade of grass rubbing up against the harp strings; or a low string, not quite taut enough, hitting again and again against the one next to it.

Istantanee II (2006)

Aeolian harp (diameter 100cm) – premiere 2006, Goethe-Institut Auditorium, Rome

The work forms the second part of a trilogy that I began composing in the fall of 2006 on a joint commission from two organizations in Rome dedicated to musical research: the C.R.M. (Centro Ricerche Musicali) and the CEMAT (Centri Musicali Attrezzati). The concert took place within the framework of the 10th anniversary celebrations of the latter association.

The aeolian object – a “sound sculpture” – is the same circular harp I employed in *Istantanee I*. Here, though, it is not the wind that modulates its sound but the activity of a solo performer who makes its strings vibrate in three different ways coinciding with the three large time spans of the piece: in the first time span, by means of two jets of compressed air; in the second, by means of three small fans (two of which are free-standing and the third, fixed); and finally in the third, by moving lightly over the strings with one's breath.

As I have already explained theoretically elsewhere (*passim* my dialogue entitled “Aeolian Harps and Other Useless Things”), the musical, that is, temporal development of the composition occurs freely within a formal strategy that emerges from Golden Section proportions based upon the duration of *Istantanee I*.

Istantanee III (2008)

– premiere 2008, L'Auditorium Parco della Musica, Rome

This work combines aspects of both previous works together with real-time digital signal processing.

Suite “colori” (1999)

For piano prepared with filaments and special threads (Fädenklavier) – premiere 1999.

Performer: Luisa Santacesaria

Five movements, played without a pause. Each movement is characterized by a colour chosen arbitrarily by a “nonfunctional” analogy (I°: Dark red; II°: Blue-green; III°: Blue; IV°: Yellow; V° Dark green), and each is based on processes directed at obtaining continuous sounds from and on the piano – similar to sounds produced by stringed instruments – by means of a technique that the composer has invented and has frequently demonstrated in public since the early sixties.

The work benefits from “fundamental sounds” that correspond to the initial notes of fifteen Scarlatti sonatas that were performed by the composer during the first part of a concert where Suite was given its premiere. The reader should not be alarmed, for such sounds are altered and will generate spectra of higher and lower harmonics inoffensive to the ears of contemporary listeners.

Tune (1965)

For x series of five suspended cymbals of medium thickness and various pitches (diameters between 60 and 25 cm, approximately), five cow bells, and for a variable quantity of performers – Blackearth Percussion Group: recorded 1974 in Altgeld Auditorium, De Kalb, Illinois.

About Mario Bertoncini

Mario Bertoncini is – in no specific order – a composer, an inventor, a poet, a philosopher, a pianist, a musician and a builder of sounds.

He has been continuously experimenting and testing the edges of sound, intended as a variable and unstable entity (*passim* G. Borio) since 1962, when he began “preparing” acoustic instruments by employing unorthodox techniques, and often also making use of live electronics (he invented a well-known system to modify string instruments, especially the cello and double bass, in order to achieve his compositional needs).

From 1965 to 1972, he was part of the Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, and from 1969 to 1972, he was also its artistic director. Also in the second half of the sixties, he approached music theatre through a series of works (among them *Spazio-Tempo*, staged at the Venice Biennale in 1970) in which he proposed a functional relationship between all the elements involved in the scenic action. He named this project, The Theatre of Reality. From 1973 to 1975, he lived in Berlin as “artist in residence” of the DAAD (Berliner Künstlerprogramm).

In the same period, he began to design and build sound aggregates, true sound sculptures based upon the principle of aeolian sound, which aimed to liberate the concept of sound from any temporal development.

At McGill University, between 1974 and 1976, he gave an experimental composition course entitled Musical Design. And from 1977 to 1998, as professor at the Universität der Künste Berlin (UdK), he held seminars and gave lecture/concerts in many countries including the U.S., Canada, Europe, Korea and Israel.

Amongst his notable projects: *Vele* (sails), massive aeolian harps measuring more than 7 metres high; *Venti* (winds, twenty), for 20 aeolian sound generators and 40 performers; *Chanson pour instruments à vent*, an “assemblage” for aeolian harps, and gongs, for one performer.

In parallel with his activities as a composer, performer, and instrument builder, Bertoncini cultivates a literary practice, in different forms: at the end of his formal studies, he collaborated with the Enciclopedia dello Spettacolo Sansoni as an editor specializing in 18th century musical theatre; and later on, he worked for RAI, the Italian radio and television network, translating a variety of English, French and German libretti into rhythmic Italian (among these, the *Flight of Lindbergh* by Brecht and Weill), and he wrote more than eighty reviews of operas from diverse historical periods.

Starting in 1976, he has dedicated a part of his time to the writing about music and other matters in the form of dialogues inspired by the Platonic model.

Bibliography:

- www.mariobertoncini.com/werke/bibliographie.html
- Bertoncini, Mario (2007): ARPE EOLIE and other useless things. *Die Schachtel*, Milano.
- Compositions et autres choses « inutiles » à propos de la carrière de Mario Bertoncini, *Circuit*, Vol. 15, No.1 (2004) [titre du numéro, *Interpréter la musique (d')aujourd'hui*], 87-92 .
- Les œuvres de Mario Bertoncini – bibliographie, *Circuit*, Vol. 15, No. 1, 2004, 105-107.

Luisa Santacesaria is a Master’s student at the Faculty of Musicology, University of Pavia at Cremona, and is currently working on her thesis about electronic music. Since 2009, she occupies the designated post of collaborator at the Centro Studi Luciano Berio in Florence.

She graduated with a degree in piano performance at the Scuola di Musica di Fiesole (Florence), studying with Valentina Pagni, and she studied also chamber music with Riccardo Cecchetti and Silvia Chiesa. At the Accademia di Musica di Pinerolo (Turin), she attended master classes with pianist and Berio specialist, Andrea Lucchesini

For several years now, she has been studying and documenting the life and music of Mario Bertoncini, both as a musicologist (in collaboration with Valentina Bertolani) as well as a performer of his works for prepared piano.

The **McGill Percussion Ensemble** was founded in 1969 by Pierre Béluse, Professor of Percussion in the Faculty of Music at McGill 1967-2001. From 2001-2005, the group was directed by D’Arcy Philip Gray. In 1979 the group’s

first recording entitled *Percussion* and produced on the McGill University label, won the Grand Prix du Disque-Canada for chamber music, awarded by the Canadian Music Council. This success was followed by a recording in 1980 for Radio Canada International which featured the work of Canadian composers Walter Boudreau, Vincent Dionne, and Claude Vivier. In 1988 the ensemble recorded its first compact disc with works by Edgar Varese, Alcides Lanza, Jo Kondo, Francois Morel, Mantel Hood, and Pierre Beluse. In 1992, the ensemble won the Darius Milhaud Prize at the Concours d'interprétation de Musique Française de Montréal. In 1996, a second CD was recorded featuring works by Osvaldo Budon, Alberto Ginastera, and Pierre Béluse. Since 2006, the McGill Percussion Ensemble has been co-directed by Aiyun Huang and Fabrice Marandola, both professors at the Schulich School of Music of McGill University, and the group has traveled several times across North-America and to France. In May 2012, the DVD "Save Percussion Theater Music" under the direction of Aiyun Huang will feature the ensemble performing Aperghis and Kagel.

La série de performance **live@CIRMMT** est rendue possible grâce à une subvention du FQRSC, le FQRNT et le bureau du Vice-principal (recherche) de l'université McGill.

The **live@CIRMMT** Performance series is made possible by funding from the FQRSC, the FQRNT, and the office of the Vice Principal (Research) of McGill University.

**Fonds de recherche
sur la société
et la culture**

Québec 

Équipe CIRMMT / CIRMMT Team

Marcelo Wanderley	Directeur / Director
Fabrice Marandola	Directeur associé - recherche artistique / Associate Director - Artistic Research
Gary Scavone	Directeur associé - recherche scientifique et technique / Associate Director - Scientific and Technological Research
Jacqueline Bednar	Coordonnatrice événementielle et administrative / Events & Administrative Coordinator
Julien Boissinot	Responsable systèmes / Systems Manager
Sara Gomez	Administratrice de recherche / Research Administrator
Harold Kilianski	Responsable technique / Technical Manager
Yves Méthot	Coordonnateur pour l'électronique / Electronics Coordinator

Prochains concerts live@CIRMMT/ Next live@CIRMMT concerts:

Le jeudi 18 octobre 2012 à 19 h 30

Thursday, October 18, 2012 at 7:30 p.m.

Le projet sémaphore

nouvelles œuvres pour instruments traditionnels, nouvelles interfaces
et instruments électroniques, et lancement de CD de la Série CIRMMT

Le jeudi 15 novembre 2012 à 19 h 30

Thursday, November 15, 2012 at 7:30 p.m.

Psyche

Marjolaine Lambert, violon; Maryse Legault, clarinette basse; Zachary Hale, percussion

Réservation en ligne / Free with reservation. www.cirmmt.mcgill.ca