ACADÉMIE D'ÉTÉ
SUMMER ACADEMY

95

PROGRAMMES

Lundi 26 juin à 20 h 30
Monday 26 June, 8.30 pm

Ircam, Espace de projection

YAN MARESZ

Metallics

KAREN TANAKA

Metallic Crystal, création

GILLES SIVILOTTO

Rapide 4 *(esquisse)*, création

EDMUND J. CAMPION

Losing Touch

LUCA FRANCESCONI

Animus, création

Roland Auzet, percussions

Laurent Bomont, trompette/*trumpet*

Vincent Limouzin, vibraphone

Benny Sluchin, trombone

Mardi 27 juin à 20 h 30
Tuesday 27 June, 8.30 pm

Ircam, Espace de projection

FLORENCE BASCHET

Alma Luvia

FLORENCE BASCHET

Spira manes, création, commande de l'Ircam / world premiere, commissioned by Ircam

Entracte / Intermission

KEITH A. HAMEL

Faded Memories, Faded Jeans, création, commande de l'Ircam et du Conseil des Arts du Canada / world premiere, commissioned by Ircam and The Canada Council

LUCA FRANCESCONI

Etymo

Ensemble Itinéraire

Voxnova

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Marie Boyer, mezzo-soprano

Pascal Rophé, direction/*conductor*

Mercredi 28 juin à 20 h 30
Wednesday 28 June, 8.30 pm

Centre Georges-Pompidou, Grande salle

GEORGE LEWIS

Voyager

George Lewis, trombone, informatique/computers

Roscoe Mitchell, saxophones

Jeudi 29 juin à 20 h 30
Thursday 29 June, 8.30 pm

Ircam, Espace de projection

EMMANUEL NUNES

73 Œldorf 75

EMMANUEL NUNES

Nachtmusik I

Contrechamps

Mark Foster, direction/*conductor*

Vendredi 30 juin 20 h 30
Friday 30 June 8.30 pm

Centre Georges-Pompidou, Grande salle

JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ

Sottovoce, création, commande de l'Ircam / world premiere, commissioned by Ircam

JOHN CAGE

Solos for Voice Nos 93-96

NEELY BRUCE

Eight Ghosts (extraits)

Entracte / Intermission

DARYL RUNSWICK

Lady Lazarus

HENRI POUSSEUR

Cinquième vue sur les Jardins interdits

KAIJA SAARIAHO

Nuits, adieux

Electric Phoenix

Technique Ircam, Espace de projection

Christophe Gualde, régie générale / *general stage manager*
Eric Briault, régisseur plateau / *stage manager*
Henri Emmanuel Doublier, régisseur lumière / *lighting technician*
Frédéric Prin, ingénieur du son / *sound engineer*
Etienne Bultingaire, ingénieur du son / *sound engineer*
David Poissonnier, régie son / *sound technician*
Hugues de la Plaza, régie son / *sound technician*

Technique Ircam, Centre Georges-Pompidou

Denis Chauvet, régie générale / *general stage manager*
Franck Rossi, ingénieur du son / *sound engineer*
Régis Mitonneau, ingénieur du son / *sound engineer*
Hugues de la Plaza, régie son / *sound technician*

Ensemble l'Itinéraire

Vincent Baltz, régisseur plateau / *stage manager*

Electric Phoenix

John Whiting, ingénieur du son / *sound engineer*

YAN MARESZ

Metallics

(1994-1995)

Œuvre réalisée à l'Ircam / *Work produced at Ircam*

Creation / *First performance*
14 janvier 1995 à l'Ircam (1ere section / *first section*)
8 avril 1995 à l'Ircam (intégrale)
Laurent Bomont, trompette

Effectif / *Instrumentation*
trompette / *trumpet*
électronique *live* / *live electronic*

Durée / *Duration*
12 minutes

Editeur / *Publisher*
Durand

Metallics pour trompette solo et dispositif électronique fait appel à la station d'informatique musicale de l'Ircam et au programme Max qui sert de base à tous les événements électroniques en temps réel : synthèse par filtres, traitements, spatialisation et déclenchement de sons direct-to-disk sur le Macintosh.
Tout le projet compositionnel est basé sur l'étude de différentes sourdines utilisées par la trompette : bol, shèche, harmon et whisper. Après analyse des caractéristiques propres à chaque sourdine, j'ai tenté de recréer la transformation qu'elles opèrent sur la trompette en lui appliquant en temps réel les enveloppes spectrales de chaque sourdine par filtrage formantique. La trompette est particulièrement bien adaptée à ces transformations, de par son utilisation des sourdines qui font exactement cela d'un point de vue acoustique. J'ai donc pu simuler ces différentes sourdines sur l'instrument qui, par ailleurs, les utilise aussi dans la pièce ; j'en ai aussi tiré la base formelle autour de laquelle l'œuvre s'articule : l'évolution entre ces sourdines de la moins à la plus bruitée avec, entre elles, des parenthèses de trompette ordinaire (évoluant aussi vers des modes de jeux de plus en plus bruités), durant lesquelles s'opère le filtrage formantique.
Pour cette pièce, l'Ircam a mis au point deux outils permettant une plus grande interactivité entre l'instrument et l'ordinateur ; un micro-capteur situé dans l'embouchure de l'instrument et qui, par une analyse très précise du signal d'entrée, permet de faire un suivi de hauteurs et d'amplitude, ainsi qu'un petit déclencheur situé sur l'instrument et actionné par le pouce de l'interprète. Les sons déclenchés proviennent d'échantillons de trompettes, de cuivres divers et de quelques percussions métalliques.

Yan Maresz

Metallics, for solo trumpet and electronics, uses the Ircam Signal Processing Workstation and the Max programme, which drives all the electronic events in real time: filter synthesis, treatments, spatialisation and triggering of direct-to-disk sounds on the Macintosh.
The whole composition project is based on a study of the different mutes used on a trumpet. After analysing each mute's specific characteristics, I have tried to recreate the transformations they perform by applying the spectral envelopes of each mute to the trumpet in real time, using formantic filtering. The trumpet is particularly well-suited to these sort of transformations, due to its use of mutes which accomplish exactly the same thing, from an acoustic point of view. I have thus been able to simulate these different mutes on the instrument, which itself also uses them during the piece; I have also used them to establish the formal structure of the work: a progression from the quietest to the loudest of these mutes with, in between, passages of ordinary trumpet (which also progress towards louder and louder playing techniques), during which the formantic filtering takes place.
Ircam has developed two tools for this piece which make possible greater interactivity between the instrument and the computer; a micro-receiver positioned in the instrument's mouthpiece which, via an extremely precise analysis of the input signal, enables pitch and amplitude to be tracked, and a small trigger located on the instrument and activated by the player's thumb. The triggered sounds are drawn from samples of trumpets, diverse brass instruments and some metallic percussion instruments.

Yan Maresz
Translated by Nick Le Quesne

KAREN TANAKA

Metallic Crystal

(1992/1994-1995) création de la nouvelle version / *world premiere of the new version*

Œuvre réalisée à l'Ircam / *Work produced at Ircam*

Création de la première version / *First performance of the first version*
6 février 1993 à l'Ircam
Jean Guillaume Cattin, percussions

Effectif / *Instrumentation*
percussions
électronique *live* / *live electronics*

Assistant musical / *Musical assistant*
Eric Daubresse

Durée / *Duration*
9 minutes

Editeur / Publisher
Chester Music

Le cursus annuel de composition et d'informatique musicale qu'il m'a été donné de suivre à l'Ircam en 1991-1992 m'a fourni l'occasion de réaliser la pièce *Metallic Crystal.* La nouvelle version de *Metallic Crystal* (1994-1995) est un nouveau développement de cette première version.
Depuis *Crystalline* pour piano solo, composée en 1988, je me suis attachée à projeter l'image des cristaux dans les sons et l'espace. *Hommage en cristal* (1991), *Crystalline II* (1995) et *Metallic Crystal*, les pièces qui ont suivi, entretiennent certaines relations avec cette œuvre. Elles sont construites à partir d'un son semblable à du verre, solide et transparent, qui doit donner l'effet d'une sculpture sonore froide et cristalline.
Metallic Crystal n'utilise que des percussions métalliques, que ce soit pour la partie instrumentale ou la partie électronique. Des échantillons de percussions ont été transformés en temps réel sur la Station d'informatique musicale de l'Ircam, par le biais de techniques telles que la synthèse croisée, la synthèse granulaire, les modèles de résonance, ainsi que l'harmoniseur et la réverbération. Ces sons ont ensuite été mixés avec ProTools sur ordinateur Macintosh. Pendant le concert ProTools rejoue ces sons en synchronisation avec le jeu du percussionniste. La transformation progressive du timbre est analogue au changement graduel de réfraction de la lumière dans les cristaux. Un effet de spatialisation des sons dans la salle de concert vient encore renforcer cette analogie.
Je souhaite remercier chaleureusement Eric Daubresse, qui m'a aidé à réaliser la partie électronique de la pièce.

Karen Tanaka
Traduit de l'anglais par Dominique Lebeau

When I took the one year course at Ircam during 1991-1992, I had an opportunity to realize a piece entitled *Metallic Crystal.* The new version of *Metallic Crystal* (1994-1995) is a further development from the old piece.
Since I composed *Crystalline* for solo piano in 1988, I have desired to project the image of crystals in sounds and space. Links from Crystalline can be seen in the later pieces: *Hommage en cristal* (1991), *Crystalline II* (1995) and *Metallic Crystal*. In these pieces, a glassy, solid and transparent sound is required, like a cold, crystal sound sculpture.
Metallic Crystal uses only metallic percussion both for the instrumental and electronic parts. Percussion samples were transformed on the Ircam Signal Processing Workstation in real time, using techniques such as cross synthesis, granular synthesis, models of resonance, and also harmonizer and reverberation. These sounds were mixed with ProTools on a Macintosh computer. In performance the sounds are played back from ProTools, which is synchronized with the percussionist. The gradual transformation of timbre is analogous to a gradual change of refraction of light in crystals. This analogy is further enhanced by spatialization of sound in the concert hall.
I wish to express my most grateful acknowledgements to Eric Daubresse who helped me to realize the electronic part of the work.

Karen Tanaka

GILLES SIVILOTTO

Rapide 4

(1995/..., esquisse), création / *world premiere*

Œuvre réalisée à l'Ircam / *Work realised at Ircam*

Effectif / *instrumentation*
bande stéréo

Durée / *Duration*
about 4 minutes environ

Editeur / *Publisher*
inédit / *unpublished*

Rapides est un cycle de séquences assez brèves, composées pour différents effectifs (le *Rapide 1* est pour piano solo, le *2* pour bande seule et le *3* pour piano et séquenceur Midi). Comme le titre l'indique, leur lien de parenté est la vitesse, utilisée d'une part pour sa fonction expressive (précipitation, frénésie etc...), d'autre part pour son pouvoir de génération et de déformation des objets (objets mélodiques dans le cas des *Rapides 1* et *3*), devenant parfois même une sorte de matériau.
Le *Rapide 4* se présente comme un continuum pulsé, très proche du souffle, duquel émergent par instants des bribes de mots prononcés à voix basse et d'autres objets sonores plus ou moins identifiables. Ce continuum a lui même été élaboré par synthèse granulaire à partir d'échantillons de voix chuchotées. Ce choix d'une base inharmonique est liée à mon intention de privilégier dans cette pièce l'écriture des intensités.
Dans sa version définitive, d'une durée d'environ huit minutes, *Rapide 4* sera réalisé pour une diffusion à huit canaux.

Gilles Sivilotto

Rapides is a cycle of fairly short sequences, composed for different combinations of instruments *(Rapide 1* is for solo piano, *Rapide 2* is for tape alone, while *Rapide 3* is for piano and Midi sequencer). As indicated by the title, the common theme is speed. It is used, on the one hand, for its expressive function (precipitation, frenzy etc...), and, on the other, for its capacity to generate and deform objects (melodic objects in the case of *Rapide 1* and *Rapide 3*), even on occasion itself becoming a sort of tangible material.
Rapide 4 presents itself as a continuous pulsation, very close to breathing, from which emerge snatches of words spoken in an undertone and other more or less identifiable sound objects. The continuum has itself been produced by granular synthesis using samples of whispering voices. This choice of an inharmonic base material is linked to my intention of highlighting a writing of intensities in this piece.
In its final version, lasting about eight minutes, *Rapide 4* will be produced for diffusion on eight channels.

Gilles Sivilotto

EDMUND J. CAMPION

Losing Touch

(1994)

Œuvre réalisée à l'Ircam / *work produced at Ircam*

Création / *First performance*
14 janvier 1995 à l'Ircam
Vincent Limouzin, percussion

Effectif / *Instrumentation*
vibraphone
bande / *tape*

Durée /*Duration*
11 minutes

Éditeur / *Publisher*
inédit / *unpublished*

En composant *Losing Touch* pour vibraphone solo et bande, j'ai voulu réaliser une sorte d'unité timbrique en dérivant la majorité des sons électroniques de l'analyse et de la resynthèse d'échantillons préenregistrés de vibraphone. Cette démarche incluait la mise au point de vibraphones échantillonnés, ainsi que d'"instruments" hybrides dérivés du vibraphone, obtenus à l'aide du programme Additive, développé à l'Ircam. Par exemple l'un de ces "instruments", exclusivement réalisé à partir de l'élément "bruit" du son du vibraphone (par filtrage de toutes les fréquences harmoniques), s'opposait à un autre "instrument", contenant uniquement l'aspect harmonique du son. Aussi, avec l'aide de Marie-Dominique Bonnet, ai-je élaboré un ensemble de cinquante tambours accordés, avec l'aide du logiciel de modélisation physique Modalys (ex Mosaïc).

Pour la seconde partie de mon travail précompositionnel, je me suis servi, aidé par Mikhaïl Malt, du programme PatchWork, pour isoler tous les ensembles numériques construits à partir des facteurs du nombre 120. Enfin ce programme m'a permis de calquer un champ harmonique prédéfini sur une trame rythmique constituée de ces ensembles.

Bien entendu, toutes ces procédures techniques n'ont en fait été qu'un outil au service de fins purement subjectives. Les ensembles rythmiques et harmoniques ont été conçus comme une alternative ou plutôt un enrichissement des pratiques harmoniques et métriques occidentales et non-occidentales traditionnelles. Ainsi, ici, le temps frappé est défini par la simultanéité rythmique périodique sous-tendant le système. Les canons circulaires qui en résultent ont été conçus pour être spatialisés, rendant ainsi la polyphonie plus évidente et produisant un effet global de matière sculptée, à l'intérieur de l'œuvre.

Edmund J. Campion

Traduit de l'américain par Dominique Lebeau

In composing *Losing Touch* for solo vibraphone and tape, I desired to create a sense of timbral unity by deriving the majority of electronic sounds from analysis and re-synthesis of pre-recorded vibraphone samples. This included the construction of several sampled vibraphones as well as vibraphone-derived hybrid "instruments" made with the program Additive developed at Ircam. Onse such "instrument" consisted only of the noise element of the vibraphone sound which contrasted with another "instrument" containing only the harmonic aspect of sound. Also, with the assistance of Marie-Dominique Bonnet, I constructed a set of 50 tuned drums using the physical modeling program Mosaic.

The second area of pre-compositional work for *Losing Touch* entailed using the program Patchwork. With the assistance of Mikhaïl Malt, Patchwork was employed to isolate all of the numerical sets constructed from factors of the number 120. Finally, the program was used to map a pre-designed harmonic field onto a rhythmic frame made from the sets.

These technical procedures were only a means to a purely subjective end. The rythmic and harmonic sets were constructed as an alternative or augmentation of traditional western and non-western harmonic and metric practices. In this case, the "downbeat" is defined by the periodic thythmic simultaneity built into the system. The resulting circular canons are designed to be "spatialized" making the polyphony more comprehensible as well as creating an overall "sculptural" feel in the work.

Edmund J. Campion

LUCA FRANCESCONI

Animus

(1995), création / *world premiere*

Œuvre réalisée à l'Ircam / *Work realised at Ircam*

Effectif / *Instrumentation*
trombone
électronique *live* / *live electronics*

Assistant musical / *Musical assistant*
Xavier Chabot

Durée / *Duration*
11 minutes

Editeur / *Publisher*
Editions Ricordi

Animus est un mot latin. Il signifie « âme », dans le sens d'esprit, d'humour, de caractère ; mais il symbolise également le souffle vital, la respiration, la pulsation même de la vie.
Partout nous assistons à une lutte sans pitié entre l'âme impalpable et cependant si vive et si présente, et la tentative perpétuelle de l'homme de lui donner forme, de la reproduire, de l'enfermer dans une architecture temporelle.
Cet *animus,* cette essence, de nature à la fois physique et fuyante, constitue la matière des rêves, en même temps que la matière du corps, le souffle : c'est-à-dire ce que nous pouvons nous représenter de plus humain. Chaque fois que nous tentons de "fixer" l'intuition du monde, par le biais d'une œuvre par exemple, nous faisons acte de violence. Mais elle est nécessaire. Chaque fois que nous couchons une note sur le papier, nous nous livrons à une discrétisation obscène de l'expérience : nous commençons à formaliser la trajectoire perceptive.
Il existe néanmoins une frontière, particulièrement mystérieuse et fragile, au-delà de laquelle, subitement, nos signes deviennent parlants ; ils sont en quelque sorte aspirés dans le magma incandescent du monde, et réintègrent le cycle vital. Pas toujours avec succès... Et quoi qu'il en soit, pas de la façon désirée, ni au moment souhaité.
Animus relate donc l'histoire qui se déroule entre un animal (humain) et une pièce de métal. Au début, le rapport entre les deux, purement psysiologique, est basé sur la plus élémentaire des scansions temporelles : le souffle. Puis, graduellement, la découverte mutuelle conduit à une "invention" de l'écriture, c'est-à-dire une tentative de maîtriser ce qui s'est révélé être un instrument. Cette formalisation progressive devient si étouffante qu'elle finit, à la fin de la

Animus is a Latin word. It means soul, in the sense of spirit, mood, character; but it also represents the breath of life, respiration, the very pulse of life.
All around we can observe a struggle to the death between the soul which, although living and present, is imperceptible, and our constant attempt to give it form, to reproduce it, to install it within a temporal architecture.
This *animus,* this essence, by nature both physical and fleeting, constitutes both the stuff of dreams and the stuff of bodies, that is to say breath: in other words, the most human thing we can possibly imagine.
Each time we try to "fix" an intuition of the world, in a work for example, we are carrying out an act of violence. But it is necessary. Each time we write a note on paper, we are participating in a grotesque simplification of experience: we begin to formalise the trajectory of perception.
Nonetheless, a particularly mysterious and fragile boundary exists, beyond which our signs suddenly begin to speak; they are in some way breathed into the glowing magma of the world, and join the life cycle again. Not always successfully... And whatever happens, not in the desired way, nor at the desired moment.
Animus thus tells the story which takes place between an animal (human) and a piece of metal. At the beginning, there is a purely physiological relationship between the two, based on the simplest of time's scansions: breath. Then gradually, a reciprocal process of discovery leads to the "invention" of writing, that is an attempt to control what has revealed itself to be an instrument.
This progressive formalisation becomes suffocating, and ends up inhibiting breathing itself at the end of the piece.
The computer explores these two entities, zooming in and

pièce, par inhiber la respiration même. L'ordinateur explore ces deux corps, grâce au va-et-vient d'un zoom examinant leur matière organique : la chair, le métal. Puis il les fait exploser dans l'espace. Tente finalement de les recomposer.

La discrétisation maximale de l'expérience, qui, à la fin, devient une sorte de machine infernale, voudrait incarner une nouvelle évidence iconique, hypnotique. Mais cela est-il possible ?

Animus a été réalisé à l'Ircam pour Benny Sluchin.

Luca Francesconi

Traduit de l'italien par Dominique Lebeau

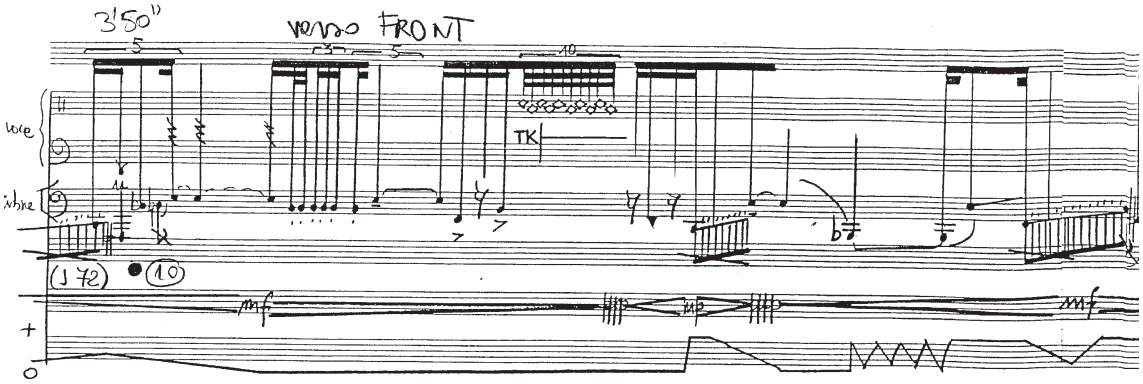
out their organic matter: flesh, metal. Then it explodes them into space. And finally tries to put them back together.

The maximum simplification of experience, which at the end becomes a sort of time bomb, would like to establish itself as a new universally accepted fact, a sort of hypnotic icon. Is this possible?

Animus was produced at Ircam for Benny Sluchin.

Luca Francesconi

Translated by Nick Le Quesne



Luca Francesconi : *Animus* (extrait). © 1995 Editions Ricordi, Milan. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

FLORENCE BASCHET

Alma Luvia

(1992)

Œuvre réalisée à l'Ircam / *Work produced at Ircam*

Création / *First performance*
6 février 1993 à l'Ircam
Marie Boyer, mezzo-soprano
Jean-Paul Minelli-Bella, alto / *viola*
Pierre Dutrieu, clarinette / *clarinet*
Florence Baschet, cristal Baschet / *Baschet crystal*

Effectif / *Instrumentation*
mezzo-soprano
clarinette / *clarinet*
alto / *viola*
cristal Baschet / *Baschet crystal*
électronique *live* / *live electronics*

Durée / *Duration*
7 minutes

Editeur / *Publisher*
inedit / *unpublished*

Alma Luvia est un des principaux personnages du *Finnegans Wake* de James Joyce. En même temps femme et fleuve, incarnation poétique et image insaisissable, elle nous est racontée comme un élément fluide, parfaitement à l'image de l'univers de Joyce : fluidité des situations espaces/temps par la superposition des temps, l'ambiguïté des symboles, la métamorphose du personnage, la multi-compréhension des caractères et des situations, et fluidité totale de l'écriture où les mots s'associent dans une logique onirique, créant une linguistique faite d'ambiguïté et de perpétuelle métamorphose.
Avec *Alma Luvia,* j'ai voulu confronter des timbres dont certains possèdent une identité évidente comme la clarinette, l'alto ou la voix, d'autres sont nouveaux et peu connus comme le cristal Baschet [1], et d'autres enfin sont artificiels, obtenus soit par transformation, soit par simulation, ne se référant pas directement ou clairement à des sources sonores identifiables ou « naturelles » dans notre contexte culturel. L'intérêt de cette confrontation des timbres est d'exploiter, par l'écriture, l'ambiguïté qui peut en résulter.
L'ensemble de la pièce est centré sur le dernier chapitre du *Finnegans Wake,* thème de la renaissance qui nous ramène au début du cycle. Ainsi s'écoule *Alma Luvia,* tel un monologue intérieur chanté au bord du fleuve et digne d'une nuit d'insomnie où s'estompent les repères traditionnels et se créent des visions, hybrides de sons.

Florence Baschet

1. Dans ce concert, la partie du cristal Baschet est jouée à partir d'un échantillonneur.

Alma Luvia is one of the main characters in *Finnegan's Wake,* by James Joyce. At the same time woman and river, poetic incarnation and elusive image, she is described as a fluid element, in keeping with the very nature of the Joycean universe. This latter is characterised by a fluidity in its space/time situations, via the superimposition of time, the ambiguity of symbols, the metamorphosis of the personality, the multi-comprehension of characters and situations, and by a total fluidity in the writing, whereby the associations between words are determined by a dream-like logic, resulting in a linguistic entity based on ambiguity and constant metamorphosis.
In *Alma Luvia,* I wanted to confront different sorts of timbres. Some of them are readily identifiable, like the clarinette, the viola or the voice; some of them are new and little-known, like the Baschet crystal [1]; others are artificial, obtained by transformation or simulation, and have no direct or obvious relation to identifiable or "natural" sound sources in our cultural context. The idea behind this confrontation of timbres is to exploit, through the writing, the resulting ambiguity.
The whole piece is based on the final chapter of *Finnegan's Wake,* with its theme of rebirth which leads us back to the beginning of the cycle. *Alma Luvia* flows by like an internal monologue sung on a river bank, the fitting accompaniment for a sleepless night in which familiar landmarks blur into each other and visions and hybrid sounds take shape.

Florence Baschet
Translated by Nick Le Quesne

1. In this concert, the Baschet crystal is replaced by a sampler.

FLORENCE BASCHET

Spira manes

la spirale des âmes défuntes / *the spiral of dead souls*

d'après ULYSSES de James Joyce / *based on ULYSSES by James Joyce*

(1994-1995), création / *world premiere*

Œuvre réalisée à l'Ircam / *Work produced at Ircam*

Commande / *Commisioner*
Ircam

Effectif / *Instrumentation*
2 sopranos, 2 mezzo-sopranos, 1 ténor, 1 baryton, 1 basse, flûte/*flute*, clarinette/*clarinet*, trombone, piano, vibraphone, alto/*viola*, violoncelle/*cello*

Assistant musical/ *Musical assistant*
Serge Lemouton

Durée / *Duration*
22 minutes

Editeur / *Publisher*
inedit / *unpublished*

1. Les transformations électroacoustiques interviennent tout au long de la pièce et se font en temps réel (pendant le concert) avec la Station d'informatique musicale de l'Ircam.
2. Sons croisés par prédiction linéaire en temps réel.
3. Filtres accordés sur les formants vocaliques.
4. Obtenues par *harmonizer*, *frequency-shifting*, contraction et étirement temporel.

1. Electroacoustic transformations take place throughout the piece and are carried out in real time (during the concert) by the Ircam Signal Processing Workstation.
2. Sounds crossed by linear prediction in real time.
3. Filters tuned to vowel formants.
4. Obtained by harmonizer, frequency-shifting, contraction and time stretching.

Spira manes est centrée sur le personnage de Stephen Dedalus qui, longeant le bord de mer pour revenir à la cité, erre sur la plage de Sandymount.

Alors commence un monologue intérieur dont les premières pensées claires et définies s'estompent au fil des lignes, créant des mots aux sens multiples, suggestifs de visions différentes, porteurs de directions possibles.

Ainsi s'écoule *Spira manes*, qui se déroule autour de son centre, telle une spirale, créant à chaque point de ses révolutions des lignes de fuite, traits qui s'effacent et se déplacent.

A chaque rotation de la spirale, l'itinéraire de la pièce traverse des territoires. Ils sont trois et correspondent à des types de transformations sonores par l'électroacoustique[1] ; espaces de métamorphose où le son de la voix semble se muter en son de trombone[2], où les consonnes du texte résonnent dans des modèles de voyelles[3], où voix et instruments subissent des altérations sonores de hauteur, spectre et durée[4].

Le matériau compositionnel se développe dans cet espace sonore comme une matière à laquelle les transformations électroacoustiques donnent des visages multiples, mais il évolue selon les exigences de ses propres métamorphoses, tel un nomade refusant de s'approprier le territoire qu'il traverse.

La spirale se déroule et empile ses faux cercles concentriques. A la recherche d'une issue, elle résonne comme un labyrinthe où les temps passé, présent et futur se conjuguent sur un mode non linéaire et se retrouvent superposés. Ainsi les matériaux instrumentaux de la fin de la pièce ont été prééchantillonnés, répétés ou déplacés au cours du cycle.

Transformés et étrangers, ils sonnent l'équivoque des temps qui confondent prémonition et réminiscence.

Spira manes prolonge *Alma Luvia* (1992). Pour faire entendre la polyphonie du monologue intérieur joycien, cette fois, il fallait sept « voix-instruments ».

Florence Baschet

Spira manes is based around the character of Stephen Dedalus who, returning to town along the seashore, is walking on Sandymount beach.

An internal monologue begins, in which the first clear and definite thoughts become blurred as the text continues, giving rise to words with multiple meanings, suggesting different visions, implying different possible directions.

Spira manes flows by in this way, spreading outward from its centre like a spiral. At each point on its revolutions it creates lines of escape, features which fade away and move about.

With each rotation of the spiral, the piece's itinery crosses different zones. There are three of these zones, which correspond to different electroacoustic transformations of sound [1]; areas of metamorphosis, where the sound of a voice appears to change into that of a trombone [2], where the consonants of the text resonate inside vowel models [3], where voice and instruments undergo alterations of pitch, spectrum and duration [4].

The compositional material develops within this sound space like a substance moulded into multiple faces by the electroacoustic transformations. But it evolves according to the demands of its own metamorphoses, like a nomad who refuses to settle down in the territory he is crossing.

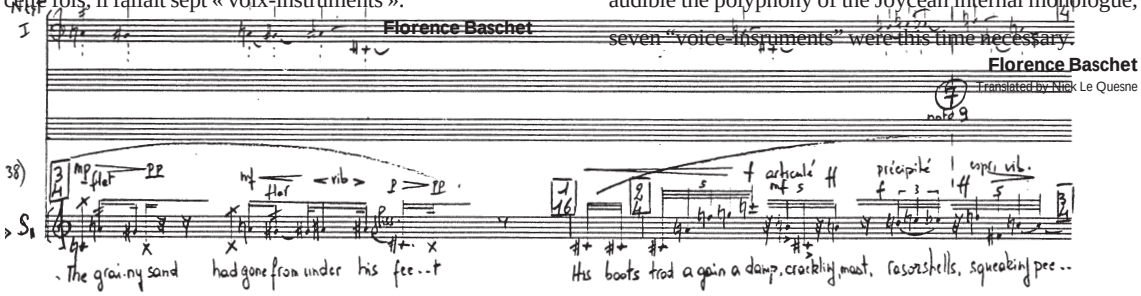
The spiral moves outward and accumulates its false concentric circles. In search of an exit, it echoes like a labyrinth where past, present and future are combined on a non-linear mode, and superimposed on top of one another. The instrumental elements at the end of the piece have thus been pre-sampled, and are positioned or moved during the cycle.

Transformed and foreign, they are the sonic equivalent of these different timescapes, where premonition and remembrance are indistinguishable.

Spira manes is the continuation of *Alma Luvia*. To make audible the polyphony of the Joycean internal monologue, seven "voice-instruments" were this time necessary.

Florence Baschet

Translated by Nick Le Quesne



Florence baschet : *Spira Manes* (extrait). © 1995 Florence Baschet. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur.

KEITH A. HAMEL

Faded Memories, Faded Jeans

(1994-1995), création / world premiere

Œuvre réalisée à l'Ircam / *work produces at Ircam*

Commande / *Commisioner*
Ircam et le Conseil des Arts du Canada / Ircam and the Canada Council

Effectif / *Instrumentation*
clarinette / *clarinet*
percussions
piano Midi
violoncelle / *cello*
électronique *live* / *live electronics*

Assistant musical/ *Musical assistant*
Thomas Hummel
Frédéric Voisin

Durée / *Duration*
20 minutes

Editeur / *Publisher*
Hard Core / Keith A. Hamel

Faded Memories, Faded Jeans fait appel au logiciel d'interprétation interactif Max, implanté sur la Station d'informatique musicale de l'Ircam. Les sons émanant des quatre sources acoustiques (clarinette, violoncelle, piano et percussion) sont rentrés dans l'ordinateur, et un programme informatique contrôle le traitement audio de ces sons, le play-back et gère également le traitement des échantillons pré-enregistrés, de même que le mixage et la spatialisation. Tous les échantillons utilisés dans la pièce sont réalisés à partir de voix humaines et présentent une grande variété de fragments chantés et parlés et d'articulations vocales : les sources sonores vont du chant grégorien à Janis Joplin, en passant par des conférences de Milton et des discours absurdes.

L'un des idées directrices de *Faded Memories, Faded Jeans* consiste à prendre des matériaux qui contrastent ou se contredisent en apparence, et à les présenter de telle façon qu'ils deviennent complémentaires les uns les autres. Ceci est effectué soit par une focalisation sur les propriétés acoustiques communes aux matériaux opposés et leur mise en relief, soit par un traitement audio commun des sources sonores de manière à les fusionner. Le traitement audio permet également de doter les instruments live d'identités vocales à des points précis de la composition.

En termes de conception formelle, la pièce est constituée de plusieurs structures formelles parallèles. Par conséquent, plutot que de se présenter sous une forme unique, différents aspects de l'œuvre ont des motifs formels différents, ce qui fait que l'auditeur peut entendre, au fur et à mesure de la

Faded Memories, Faded Jeans utilizes the Max interactive performance software running on the Ircam Signal Processing Workstation. The sounds from the four acoustic sources (clarinet, cello, piano and percussion) are sent to the computer, and a computer program controls all audio processing of these sounds, playback and processing of pre-recorded samples, as well as mixing and four-channel spatialization.

All of the samples used in the piece are created from human voices and include a wide variety of singing, speech fragments and vocal articulations: the sources range from Gregorian chant to Janis Joplin and from readings of Milton to nonsense speech.

One of the underlying concepts of *Faded Memories, Faded Jeans* is to take materials that seem to contrast or contradict one another, and to present them in such a way that they complement one another. This is accomplished either by focusing on and emphasizing the acoustic properties that are common to the contrasting materials, or by using common audio processing to merge the sounds sources. Audio processing is also used to give the live instruments vocal identities at certain points in the composition.

In terms of formal design, *Faded Memories, Faded Jeans* is comprised of several parallel formal structures. Thus, rather than having a single form, different aspects of the work have different formal designs, and as the composition progresses, the listener is encouraged to hear a counterpoint of forms. Perhaps the most obvious structural design is a large three-part form which is created by the categories of

progression de la pièce, un contrepoint de formes. Le motif structurel le plus évident est vraisemblablement une grande forme tri-partite, créée par les catégories d'échantillons utilisées dans la composition. La première section se concentre sur la voix, support pour le chant religieux et expression de l'émotion personnelle. La seconde section repose, elle, sur le discours et la voix vecteurs de communication, la troisième sur des groupes de voix et des textures vocales riches. Cette section représente l'aspect communautaire de la voix humaine. Une autre structure formelle, plus complexe, naît de la relation entre les instruments live et les sons de la voix au cours de leur évolution à travers l'œuvre. Une troisième forme prend corps par construction et dissolution graduelles des textures instrumentales. Ces vagues culminantes réapparaissent à plusieurs reprises au cours de la pièce.

Indépendamment de ces considérations formelles, *Faded Memories, Faded Jeans* s'attache à explorer le spectre des émotions humaines. La pièce est à l'image de notre propre existence : pleine d'instants de beauté, de confusion, de tristesse et, je l'espère, d'humour.

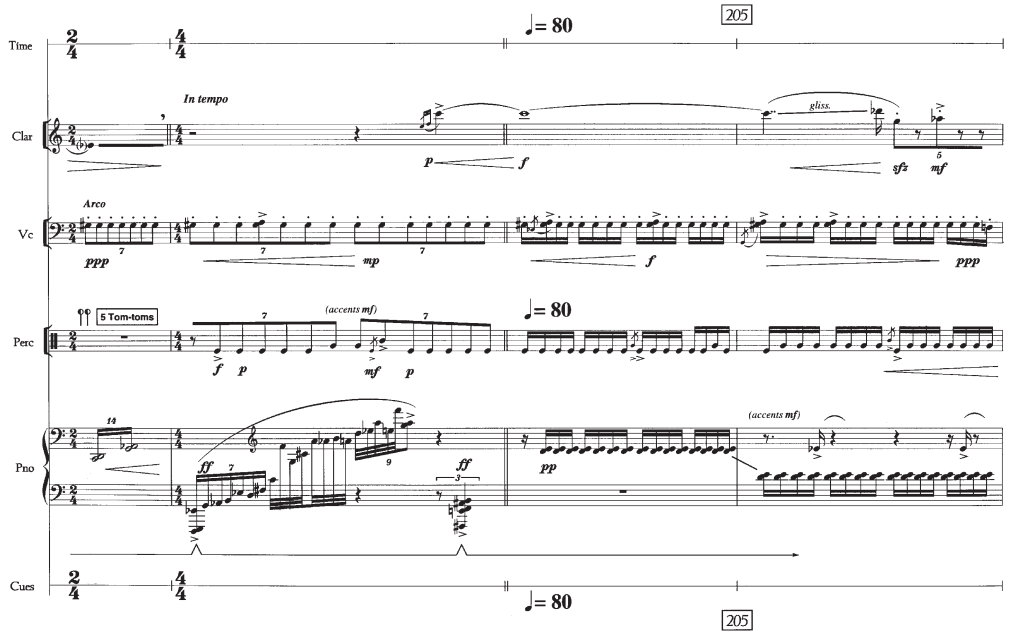
Keith Hamel

Traduit de l'américain par Dominique Lebeau

samples used in the composition. The first section focuses on the voice as a medium for devotional singing and as an expression of personal emotion. The second section focuses on speech and the voice as a communicator, and the third emphasizes groups of voices and rich vocal textures. This section represents the communal aspect of the human voice. Another more complex formal structure is created by the relation between the live instruments and the vocal sounds as they evolve throughout the composition. And a third form is created by the gradual building and dissolving of instrumental textures; these climactic waves recur several times during the composition.

In addition to formal concerns, *Faded Memories, Faded Jeans* attempts to explore the spectrum of human emotions. As in our own existence, there are moments of beauty, of confusion, of sadness and, I hope, moments of humour.

Keith Hamel



Keith Hamel : *Faded Memories, Faded Jeans* (extrait). © 1995 Keith A. Hamel. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

LUCA FRANCESCONI

Etymo

(1994)

Œuvre réalisée à l'Ircam/ *Work produced at Ircam*

Commande / *Commissionner*
Ircam

Textes
Charles Baudelaire
Extraits de : *Le Voyage, L'Albatros, Carnets intimes* (1862)

Creation / *First performance*
25 novembre 1994 à l'Ircam (Paris)
Luisa Castellani, soprano
Ensemble Intercontemporain
Direction Pascal Rophé

Effectif / *Instrumentation*
soprano, flûte/piccolo, hautbois/cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson, cor, trompette/piccolo, trombone ténor basse, 2 percussions, piano, clavier électronique, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et électronique *live* / *soprano, piccolo flute, oboe/english horn, clarinet, bass clarinet, bassoon, horn, trompet/piccolo, tenor bass trombone, 2 percussions, piano, electronic keyboard, harp, 2 violins, viola, cello, double bass and live electronics*

Assistants musicaux / *Musical assistants*
Thomas Hummel, Tom Mays

Durée / *Duration*
25 minutes

Editeur / *Publisher*
Ricordi

Dédicace / *Dedication*
« A Elisabetta et Cosimo, il vero etymo »

Dites, qu'avez-vous vu ?
Peut-être déjà le titre, cette promesse d'écoute, cette ouverture d'un horizon d'attente : ce n'est pas encore la musique, mais il y a déjà une sorte de pacte – au moins une question : *Etymo,* qu'est-ce que c'est ? Que vient faire ici la quête d'une origine, d'un sens originel, d'un etymon ? Pourquoi le retour, aussi, de ce (très) vieux problème, celui de savoir si les sons du langage ne sont pas seulement conventionnels, mais également motivés, s'ils ont un lien avec ce qu'ils désignent ? [1]
Dites, qu'avez-vous vu ?
C'est une phrase de Baudelaire – elle marque une césure dans *Le Voyage* des *Fleurs du mal* ; c'est une phrase que Luca Francesconi aura fait lire à la soprano Luisa Castella-

1. La question se pose au moins depuis Platon (elle est mise en scène dans le *Cratyle,* que Francesconi a lu et relu, ainsi que les *Six leçons sur le son et le sens* de Roman Jakobson, ou encore les *Mimologiques* de Gérard Genette), et peut-être a-t-elle été oubliée ou mise entre parenthèses à l'époque du formalisme, celui d'une certaine « avant-garde ». Le compositeur s'est expliqué récemment sur sa position vis-à-vis de cette « avant-garde » dans un texte encore inédit : *Les Esprits libres.*

Dites, qu'avez-vous vu?
Perhaps it was already this title, this promise of attention, this opening onto a horizon of expectation: it is not yet music, but there is already a sort of pact - a question, at least: What is *Etymo*? What lies behind this quest for an origin, for an original meaning, for an etymon? And why, too, the return of that (very) old problem of knowing whether the sounds of a language are not only conventional, but also motivated, of whether they are linked to what they indicate? [1]
Dites, qu'avez-vous vu?
It is a phrase by Baudelaire - it marks a caesura in *Le Voyage,* in *Fleurs du mal*; it is a phrase which Luca Francesconi has had read by the soprano Luisa Castellani, a phrase which

1. The question has been posed at least since Plato (it is dramatised in the Cratyle, which Francesconi has read several times, as he has *Six lessons on sound and meaning,* by Roman Jakobson, or again Gérard Genette's *Mimologiques*), and has perhaps been rather forgotten or set aside during the era of formalism, of a certain "avant-garde". The composer has recently explained his position in relation to this "avant-garde" in a text which remains unpublished: *Les Esprits Libres.*

ni, une phrase qu'il aura analysée dans ses moindres inflexions vocales, ses structures vocaliques et consonantiques, ses durées, ses intonations, ses harmonies (il y a des accords en ces voyelles), ses pauses. Deux mois de travail. Sur une voix, sur la voix : la voix, c'est l'etymon.

Dites, qu'avez-vous vu ?

C'est donc l'origine d'*Etymo,* c'est cette question qui en génère tout le parcours : proférée puis scrutée avec ces microscopes temporels que sont les outils d'analyse informatique du son, elle révèle ses proportions internes qui, déployées à l'échelle de l'œuvre, en scandent la forme. Trois parties, avec un interlude entre la première et la seconde (c'est la virgule de Baudelaire), puis une coda.

Dites.

Premier volet, avant la virgule, avant l'interlude césurant. Un volet où il s'agit de dire : non pas dire quelque chose (un sens signifié), mais simplement dire, mobiliser des particules phonétiques. La musique et la voix sont ici stochastiques, probabilitaires (« arch-aïques », dit aussi Francesconi) ; il n'y a pas de lignes, mais des identités fugitives qui paraissent et disparaissent, dans un apparent désordre ; certains visages changeants, toutefois, laissent des traces qui malgré tout s'accumulent, se superposent, s'empilent. Des bribes d'objets ou de langages, comme dans ce clin d'œil au jazz (con swing, come uno scat). Dites, c'est un volet phonétique, n'est-ce pas ? Jusqu'à cet apogée, jusqu'à ce point culminant – « le maximum de complexité possible avec ce type d'organisation » – où les objets se superposent dans la polyrythmie.

Virgule.

Après l'explosion du dire, après quelques syllabes fugaces aussi, tirées d'un vers de *L'Albatros* (« Souvent, pour s'amuser… »), c'est l'interlude. Il n'y a que des sons électroniques, dont une voix synthétique : « Le navire glissant sur les gouffres amers. »

Amers. A. Am. Me… Lettres, syllabes de l'aphasie.

M et E, répétés. Cela donne du même : « même dans nos sommeils / La Curiosité nous tourmente et nous roule ».

Un volet sémantique, cette fois. Où le sens émerge, peu à peu, dans ou de la voix.

Dites, qu'avez-vous vu ?

Maintenant, la chanteuse peut, elle doit le dire, en une

he has analysed down to its smallest vocal inflections, its vowel and consonant structures, its durations, its intonations, its harmonies (there are chords within its vowels), its pauses. Two month's work. On a voice, on the voice: the voice is the etymon.

Dites, qu'avez-vous vu?

This, then, is the origin of *Etymo,* this question has engendered every step in its development: a question uttered, then examined using those microscopes in time which are the tools for the computerised analysis of sound, revealing its internal proportions. Extended to the dimensions of the work, these have articulated its form. Three parts, with an interlude between the first and the second (Baudelaire's comma), then a coda.

Dites.

The first section, before the comma, before the interval of the caesura. A section based around saying: not saying something (a signified meaning), but simply saying, mobilising phonetic particles. Music and voice are here stochastic, operating in the realm of probability ("arch-aïques", as Francesconi says); there are no lines, but rather fleeting identities which appear and disappear, in apparent disorder; nonetheless, some changing faces leave traces which accumulate, pile up, superimpose. Snatches of objects or of languages, like this knowing wink to the world of jazz (con swing, come uno scat). Dites being the phonetic section, after all. Right up to this peak, this climax - "the maximum degree of complexity possible with this type of organisation" - where, in the polyrhythm, the objects superimpose themselves upon one another.

Comma.

After the explosion of saying, after a few fleeting syllables too, taken from a verse of *L'Albatros* ("Souvent, pour s'amuser..."), comes the interlude. There are only electronic sounds, among them a synthesized voice: "Le navire glissant sur les gouffres amers." Amers. A. Am. Me... Letters, syllables of aphasia.

M and E, repeated. Which results in "même": "même dans nos sommeils / La Curiosité nous tourmente et nous roule". A semantic section, this time. In which meaning emerges, little by little, in or out of the voice.

Dites, qu'avez-vous vu?

longue cadence, avec des gestes aussi. Pour ouvrir un troisième volet : poétique. Un volet où le chant émerge peu à peu, où la ligne qui se forme pas à pas (du *fa* au *la* bémol) génère à son tour, dans l'orchestre, une voix, puis deux, puis plusieurs. Jusqu'au gel, jusqu'à l'accrétion harmonique, jusqu'à la verticalité d'un « épisode spectral ». Le voyage – motif baudelairien s'il en est – est donc aussi, dans *Etymo,* un « parcours entre les techniques de composition ». Les accords, les « spectres » issus des voyelles de la petite phrase du *Voyage* alternent entre l'électronique et l'instrumental, selon un véritable dialogue, selon un va-et-vient qui culmine en une sorte de hoquet obstiné. Explosion, point d'orgue : « Et puis, et puis encore ? » On continue, on recommence, puis on s'arrête.
Coda.

***

Tout cela (*Dites-virgule-qu'avez-vous-vu,* ou encore, selon ces termes que j'ai empruntés au compositeur : « phonétique », « sémantique » puis « poétique »), tout cela n'est pas un plan à suivre, un « programme », une formule : tout au plus une carte de navigation, et une carte qui commence à se replier sur elle-même. Car cette structure tripartite se redouble, en abyme, dans chaque volet : comme le dit si bien Francesconi, il y a des manières phonétiques d'être dans le phonétique, mais il y en a aussi des sémantiques et des poétiques. C'est pourquoi chacune des trois parties a (au moins) trois parties : triple tripartition qui se divise encore, car les frontières ne sont jamais étanches.
Il n'est peut-être pas interdit de tirer un dernier fil, d'avancer une dernière analogie : le point d'interrogation après le chant, après la poésie, c'est celui de cette notation de Baudelaire dans ses *Carnets intimes,* ici simplement parlée : « Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre… » ?
Dites, qu'avez-vous vu ?

Peter Szendy

Now, the singer can, must, say it, in a loud cadence accompanied by gestures. To open the third section: poetic. A section in which the song emerges little by little, in which the line which is formed step by step (from F to A flat) in turn engenders one voice, then two, then several in the orchestra. Until everything freezes, until a harmonic accretion, until the verticality of a "spectral episode". The voyage - a Baudelairean theme, if ever there was one - is thus also, in *Etymo,* a "journey between techniques of composition". The chords, the "spectra" drawn from the vowels in this little phrase from *Le Voyage,* alternate between the electronic and the instrumental, following the structure of a true dialogue, of a coming and going which ends up in a sort of obstinate hiccough. Explosion, pause: "Et puis, et puis encore?" We continue, we start again, and then we stop.
Coda.

***

All this (*Dites-comma-qu'avez-vous-vu,* or then again, using the terms I have borrowed from the composer: "phonetic", "semantic" then "poetic"), all this is not a plan to be followed, a "programme", a formula: at the very most, it is a chart for navigation, and even then a chart which is starting to roll up on itself. For this tripartite structure is repeated, at a deeper level, within each section: as Francesconi puts it so well, there are phonetic ways of being inside the phonetic section, but also semantic and poetic ones. Which is why each of the three parts itself has (at least) three parts: a triple tripartition which goes on subdividing, since its frontiers are never completely closed.
It is perhaps possible to draw a final conclusion, to hazard a last analogy: The question mark after the song, after the poetry, is that of this entry by Baudelaire in his Notebooks, here put at its simplest: "Mentally as well as physically, I have always had the feeling of being on the brink of an abyss..."?
Dites, qu'avez-vous vu? (Tell me, what did you see?)

Peter Szendy
Translated by Nick Le Quesne

GEORGE LEWIS

Voyager

(1985-1987)

Creation / *First performance*
en 1987

Durée / *Duration*
40 minutes

Effectif / *Instrumentation*
trombone
saxophones
informatique / *computers*

Editeur / *Publisher*
inédit / *unpublished*

Le programme Voyager analyse les aspects d'une performance d'improvisation en temps réel, et utilise cette analyse pour piloter un programme automatique de composition qui génère des réponses complexes au jeu des musiciens. Ceci implique une certaine indépendance d'action, et le programme fait en effet preuve d'un comportement génératif indépendant de l'interprète humain. Le système n'étant pas un instrument, il ne peut par conséquent être contrôlé par un interprète. Si l'on veut entendre le programme jouer de telle ou telle façon, il faut déterminer comment s'organise ce que l'on souhaite entendre, et commencer à jouer soi-même de cette manière. Il en résulte deux courants parallèles, tous deux générateurs de musique, celui de l'ordinateur et celui de l'être humain, chacun d'entre eux fonctionnant d'après le modèle de discours de l'autre, basé sur une totale improvisation musicale de type sujet-sujet, plutôt que sur un schéma stimulus/réponse.
Le logiciel-interprète prend en compte trente paramètres musicaux différents au cours du processus d'acceptation des données d'entrée et de génération de celles de sortie. Les informations qui rentrent sont filtrées par un bon nombre de processus analytiques, qui déposent leurs données de sortie sous forme d'un bloc de variables atteignant l'état de l'entrée à un moment donné. Le volume, la durée du son, l'octave, le registre, la distance de l'intervalle, les hauteurs utilisées, l'étendue du volume, la fréquence des silences et l'articulation sont en permanence vérifiés et rééquilibrés.
Tout ceci s'inscrit dans le processus qui génère la musique. Beaucoup des paramètres trouvés en entrée sont transférés en sortie, tels la fréquence des silences, le volume, la durée du son, le registre d'octave, la distance d'intervalle, l'étendue du volume et l'articulation. D'autres choix musicaux

Voyager (the program) analyzes aspects of an improvisor's performance in real time, using that analysis to guide an automatic composing program that generates complex responses to the musician's playing. This implies a certain independance of action, and indeed, the program exhibits generative behavior independant of the human performer. The system is not an instrument, and therefore cannot be controlled by a performer.
If you want to hear the program play in a certain way, you figure out how what you want to hear is organized, and you start playing that way yourself. The result is two parallel streams of music generation that of the computer and that of the human, each informed by the other's music-all improvisational, subject-subject model of discourse, rather than stimulus/response.
The software that performs considers at least thirty different musical parameters as it works on accepting input and generating output. The input information is passed to a number of analytic processes that deposit theirs outputs into a block of variables that amount to the state of the input at a given moment. Volume, sounding duration, octave, register, interval width, pitches used, volume range, frequency of silence, and articulation are checked and averaged over time.
All of this passed to the music-generating process. Many of the parameters found in the input are passed to the output, such as frequency of silence, volume, sounding duration, octave register, interval width, volume range, and articulation. Other important musical choices are generated internally via random numbers.These processes provide much of the 'personality' of the system, and include melody and harmony, orchestration, ornamentation, pacing, transposition, rythm, and internal behavior options, such as whether

importants sont effectués en interne via des nombres aléatoires. Ces processus sont déterminants pour la "personnalité" du système et incluent mélodie et harmonie, orchestration, ornementation, tempo, transposition, rythme et options internes de comportement telles que l'opportunité et la manière de réagir aux informations entrantes, ou comment changer rapidement tel ou tel paramètre. S'il n'y a rien en entrée, tous les paramètres nécessaires sont générés par utilisation de nombres aléatoires.

L'on entend une sorte de musique orchestrale, un concerto improvisé avec un orchestre qui improvise. J'aime beaucoup les sons des instruments de l'orchestre traditionnel, et je ne recherche pas de timbres nouveaux via l'ordinateur, à moins que ceux-ci ne soient le résultat de combinaisons instrumentales produites par le logiciel. L'œuvre ne traite donc en aucune manière de synthèse. Le thème de l'œuvre est celui de l'improvisation : l'interaction et le comportement sont les vecteurs de signification. De ce point de vue, les notes, timbres, mélodies, durées et autres ne constituent pas des fins en soi. Derrière ces paramètres se cache un signal plus complexe, indirect, puissant, que nous devons nous entraîner à détecter.

Le projet *Voyager* a démarré en 1985-1986, alors que j'étais compositeur en résidence au Studio voor STEIM (Elektro-Instrumentale Muziek) à Amsterdam. Je souhaite remercier les équipes anciennes et actuelles du STEIM, Michel Waiswisz, Nico Bes, Gabrie Lantinga et Misha Mengelberg, pour m'avoir accordé le temps et la liberté de travailler sur cette musique.

George Lewis

Traduit de l'américain par Dominique Lebeau

and how to react to input, or how quickly to change parameter and which should be changed. In the absence of input, all needed parameters are generated using random numbers.

One hears a sort of orchestral music, an improvised concerto with an improvising orchestra. I do love the sounds of the traditional orchestral instruments, and I am not looking for novel timbres via the computer, except as such might arise from instrumental combinations that the software comes up with. Thus the work is not about synthesis in any way. What the work is about is what improvisation is about: interaction and behavior as carriers for meaning. On this view, notes, timbres, melodies, durations, and the like are not ends in themselves. Embedded in them is a more complex, indirect, powerful signal that we must train ourselves to detect.

The *Voyager* project was started during 1985-1986, while I was a composer-in-residence at the STEIM (Studio voor Elektro-Instrumentale Muziek) in Amsterdam. I would like to thank the entire past and present staff of STEIM, including Michel Waiswisz, Nico Bes, Gabrie Lantinga and Misha Mengelberg, for giving me the time and freedom to work on this music.

George Lewis

EMMANUEL NUNES

73 Œldorf 75

(1973-1975), création de la version Ircam / *world premiere of the Ircam version*

Première version *73 Œldorf 75 — I*, pour 3 bandes magnétiques stéréo ou bande huit pistes et 2 orgues électriques *ad libitum*, créée en 1975 avec Mesias Maiguashca et Péter Eötvös, orgue.

Seconde version *73 Œldorf 75 — II*, pour six groupes chorals et trois bandes magnétiques stéréo ou bande magnétique 8 pistes, créée avec les étudiants de l'Université de Pau en 1976, sous la direction de Françoise Maneveau.

Effectif / *Instrumentation*
bande / tape
électronique *live* / *live electronics*

Durée / *Duration*
30 minutes

Assistant musical / *Musical assistant*
Eric Daubresse

Editeur/ *Publisher*
inédit / *unpublished*

Le titre : un lieu (Œldorf, près de Cologne) entre deux dates (1973 et 1975).
Le lieu. Œldorf était aussi le nom d'un « groupe », réunissant des musiciens comme Péter Eötvös ou Mesias Maiguashca autour d'un studio privé de musique électroacoustique (dans un texte de présentation pour *The Blending Season* [1], Emmanuel Nunes écrivait : « [cette pièce] marque mon premier contact "professionnel" avec le groupe Œldorf, et la première fois où j'ai utilisé des moyens électroniques transformant en direct des sources instrumentales. »[2]).
Les dates. Entre 1973 et 1975, trois autres œuvres – *Fermata* [3], *Voyage du corps* [4] et *Ruf* [5] – dont les matériaux électroniques serviront de point de départ pour la première version

1. 1973 ; pour clarinette, flûte, alto, orgue électrique et deux synthétiseurs.
2. Nunes n'a jamais été membre à part entière du groupe ŒLDORF, aux activités duquel il participait en tant que compositeur invité.
3. 1973, retirée du catalogue. Pour orchestre et bande magnétique. Création : Lisbonne, 23.1.1974 ; Orchestre Gulbenkian, dir. : Michel Tabachnik. Dédié à Mme Amado da Cunha.
4. 1973. Révisé en 1976-1977, actuellement en cours de révision. Pour flûte, alto, clarinette, orgue électrique et 4 x 2 modulations d'amplitude. Création : Œldorf, 1973 ; Suzanne Stephens (cl.), Joachim Krist (alto), Daniel Johnson (fl.) et Peter Eötvös (orgue). Création de la version révisée : Lisbonne, Deuxièmes rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 1977 ; L'Itinéraire.
5. 1975-1977. Pour orchestre et bande magnétique. Création : Royan, 1977 ; Orchestre SWF Baden-Baden, dir. : Ernest Bour. Dédié à Ton-That Tiet.

The title: a place (Œldorf, near Cologne) between two dates (1973 and 1975).
The place. Œldorf was also the name of a "group", which brought together musicians like Péter Eötvös or Mesias Maiguashca around a private studio for electroacoustic music (in a text presenting *The Blending Season* [1], Emmanuel Nunes wrote: "[this piece] marks my first "professional" contact with the ŒLDORF group, and the first time I have used electronic systems for live transformation of instrumental sounds."[2]).
The dates. Between 1973 and 1975 three works were composed – *Fermata* [3], *Voyage du corps* [4] and *Ruf* [5] – whose electronic elements acted as a basis for the first version

1. 1973; for clarinette, flute, viola, electric organ and two synthesizers.
2. Nunes was never a full member of the ŒLDORF group, taking part in their activities as guest composer.
3. 1973, withdrawn from the catalogue. For orchestra and magnetic tape. First performed: Lisbon, 23/1/1974; Gulbenkian Orchestra, conducted by Michel Tabachnik. Dedicated to Mme Amado da Cunha.
4. 1973. Revised in 1976-1977, currently under revision. For flute, viola, clarinette, electric organ and 4x2 amplitude modulation. First performed: Œldorf, 1973; Suzanne Stephens (cl.), Joachim Krist (v.), Daniel Johnson (fl.), and Péter Eötvös (org.). First performance of revised version: Lisbonne, Second Gulbenkian Contemporary Music festival, 1977; L'Itinéraire.
5. 1975-1977. For orchestra and magnetic tape; First Performance: Royan, 1977; SWF Baden-Baden Orchestra, conducted by: Ernest Bour. Dedicated to Ton-That Tiet.

(désormais retirée) d'*Œldorf*, dédiée à Péter Eötvös et créée en 1975 : *73 Œldorf 75 — I*, pour trois bandes magnétiques stéréo et deux orgues électriques *ad libitum* (les parties d'orgue étaient tenues par Mesias Maiguashca et Péter Eötvös, les bandes avaient été réalisées avec l'assistance technique de Péter Eötvös et David Johnson).

Dans un texte (sans titre) issu d'un entretien avec Alain Bancquart [6], Nunes parlait de ces trois bandes comme d'une « composition en mosaïque » des matériaux de *Fermata, Voyage du corps* et *Ruf*. Et il ajoutait, pour souligner que cette version initiale visait une confrontation repérable d'éléments disparates : « On trouve dans les parties d'orgue trois éléments schubertiens empruntés au dernier lied de *La belle meunière*, au deuxième mouvement de la *Sonate* posthume en *si* bémol pour piano [D. 960] et au deuxième mouvement du *Quintette à cordes* [D. 956]. Il ne s'agit aucunement d'un collage, technique qui, de par son esprit, m'est totalement étrangère. » De même, en ce qui concerne ladite composition en mosaïque, Nunes soulignait dans un autre contexte qu'« il ne s'agit nullement d'un travail de collage, procédé auquel je n'adhère pas [7] ». Si bien que les trois bandes « ne correspondent pas exactement » à celles des œuvres-sources : elles sont plutôt le résultat d'une recomposition et d'une redistribution dans l'espace et dans le temps, faisant apparaître une « profonde parenté », une « complémentarité de relations harmoniques » entre les matériaux [8]. A ce titre, *Œldorf* est déjà, comme bien d'autres œuvres de Nunes, un véritable *Quodlibet* avant la lettre.

La version présentée à l'Académie d'été est le fruit d'un travail de mixage et de « rénovation acoustique » (à l'aide de la Station d'informatique musicale de l'Ircam) de cette archive vieille de plus de vingt ans. Elle conserve uniquement le matériaux des trois bandes stéréo, dont la spatialisation (réalisée à l'époque par une diffusion « en croix » à partir de trois magnétophones) est désormais sur support bande numérique six pistes.

Dans le contexte « pédagogique » de cette Académie, il

6. *Perspectives du xxe siècle, Journée Emmanuel Nunes,* Radio France, 1980.

7. « 73 Œldorf 75 — I », dans *Emmanuel Nunes, Retrato de um compositor,* Fundação de Serralves, programme des concerts des 15 et 16 mars 1991.

8. *Ibid.*

(since withdrawn) of *Œldorf*, dedicated to Péter Eötvös and first performed in 1975: 73 Œldorf 75 - I, for three stereo magnetic tapes and two electric organs ad libitum (the organ parts were played by Mesias Maiguashca and Péter Eötvös, the tapes had been produced with technical assistance from Péter Eötvös and David Johnson).

In a text (without title) drawn from an interview with Alain Bancquart [6], Nunes spoke of these three tapes as being a "composition in mosaic" of materials from *Fermata, Voyage du corps* and *Ruf*. And he added, as if to emphasize that this initial version aimed at a recognisable confrontation of disparate elements: "In the organ parts we find three elements taken from Schubert, from the last Lied of Die schöne Müllerin, the second movement of the posthumous *Piano sonata* in B flat (D. 960) and the second movement of the *String Quintet* (D. 956). This does not at all correspond to a collage, a technique which is, by nature, foreign to me." In the same way, concerning the above composition in mosaic, Nunes emphasized in another context that "this has nothing to do with collage, a process with which I do not agree" [7]. The three tapes thus "do not precisely correspond" to those used in the souce-works: rather, they are the result of recomposition and redistribution in space and time, bringing out a "close relationship", a "complementarity in the harmonic relations" between the materials [8]. In this way, *Œldorf* is already, like many of Nunes's other works, a true *Quodlibet* before its time.

The version performed at the Summer Academy is the product of the mixing and "acoustic renovation" (using the Ircam Signal Processing Workstation) of this more than twenty-year-old musical archive. Only the elements from the three stereo tapes have been retained, while their spatialisation (originally achieved by "cross" diffusion using three tape recorders) now uses six-track A-DAT.

In the "educational" context of this Academy, it is perhaps

6. *Perspectives du XXe siècle, Journée Emmanuel Nunes,* Radio France, 1980.

7. "73 Œldorf 75 - I", in *Emmanuel Nunes, Retrato de um compositor,* Fundaçao de Serralves, concert programme from 15 and 16 March 1991.

8. *Ibid.*

n'est peut-être pas inutile de rappeler que Nunes avait réalisé une seconde version d'*Œldorf*, dont la visée était pour ainsi dire didactique : *73 Œldorf 75 — II*, pour six groupes chorals et trois bandes magnétiques stéréo, créé avec les étudiants de l'Université de Pau en 1976, sous la direction de Françoise Maneveau. Il s'agissait d'une « expérience » que Nunes renouvellera à Lisbonne [9], puis à Darmstadt, comme en témoigne cet entretien avec Claudio Ambrosini :

« Tu as surtout étudié et vécu à l'étranger, en France et en Allemagne. Qu'est-ce que tu veux donner aux jeunes compositeurs qui, deux fois par an, viennent ici [à Lisbonne] à tes cours de composition ?

Je veux donner avant tout ce bagage technique et culturel que j'ai reçu à l'extérieur et qui les mettrait en situation d'être, au point de vue professionnel, au niveau du reste de la production musicale européenne. C'est très important pour moi, parce qu'ici, il n'existe pas une vraie culture musicale. Il existe bien sûr une tradition de musique populaire, mais elle aussi tend à se perdre… et puis on ne peut pas se mettre aujourd'hui à faire du Bartók. Je veux leur donner avant tout un métier, en travaillant au coude à coude, comme dans les ateliers de la Renaissance. L'été prochain à Darmstadt, par exemple, après une phase initiale consacrée à l'expérience théorique, *je composerai* pendant les vingt jours du cours une pièce, *devant* mes étudiants, en discutant avec eux mes opérations, en leur expliquant le pourquoi de mes choix [ce projet n'a finalement pas pu être réalisé].

[…] Evidemment, ce ne sera pas le maximum que je pourrais faire : ce sera une pièce-écrite-en-vingt-jours, mais je suis également convaincu de la validité didactique d'une telle expérience, de même que pour celles que j'ai pu diriger précédemment à Lisbonne et à l'Université de Pau. [10] »

Peter Szendy

9. Cf. Roy Rosado, « Versus I (1982-84) », dans *Emmanuel Nunes, Retrato de um compositor*, Fundação de Serralves, programme des concerts des 15 et 16 mars 1991 : « En mai 1981, Emmanuel Nunes compose une œuvre intitulée 38 *Sequências*, écrite au cours d'un séminaire de composition inscrit dans le programme des activités des Rencontres de Musique Contemporaine que la Fondation Gulbenkian organise tous les ans. » *Versus I* est en effet issu de la réécriture du matériau des 38 *Sequências*.

10. Claudio Ambrosini, « L'identità portoghese », dans 1985 la musica, Rome, novembre 1985, p. 41. L'article d'Ambrosini contient des extraits d'entretiens (interviste) avec Emmanuel Nunes, João Peixinho et Carlos Pontes Leça.

useful to remember that Nunes had produced a second version of *Œldorf*, with a more didactic aim in mind: 73 *Œldorf 75 — II*, for six choral groups and three stereo magnetic tapes, was first performed at the University of Pau in 1976, conducted by Françoise Maneveau. It was an "experience" which Nunes repeated in Lisbon [9], and then in Darmstadt, as can be seen in this interview with Claudio Ambrosini:

"You have mainly studied and lived abroad, in France and in Germany. What do you want to share with the young composers who come here (to Lisbon) to your composition classes twice a year?

Above all, I'd like to give them all this technical and cultural baggage I've received elsewhere and which would enable them to be, professionally speaking, on the same level as the rest of European musical production. This is important to me, since there is no real musical culture here. Of course, there is a tradition of popular music, it too is being lost... and no one would sit down to compose Bartók today. Above all, I want to give them a profession, by working alongside them, like in the workshops of the Renaissance. Next summer in Darmstadt, for example, after an initial phase devoted to theory, I shall *compose* a piece during the twenty day course *in front* of my students, discussing my operations with them, explaining my choices to them (this project could not, in fact, be carried out).

(...) Of course, it will not be the most I could do: it will be a piece-written-in-twenty-days, but I'm convinced of the educational value of such an experiment, as I am of those I have carried out previously in Lisbon and at the University of Pau.[10]"

Peter Szendy

9. Cf. Roy Rosado, "Versus I (1982-84)", in *Emmanuel Nunes, Retrato de um compositor*, Fundaçao de Serralves, concert programme from 15 and 16 March 1991: "In May 1981, Emmanuel Nunes composed a work entitled 38 *Sequências*, written during a composition seminar which formed part of the activities of the Contemporary Music festival which the Gulbenkian Foundation organises every year." *Versus I* did indeed originate in the rewriting of the material from 38 *Sequências*.

10. Claudio Ambrosini, "L'identità portoghese", in 1985 *La musica*, Rome, November 1985, p. 41. Ambrosini's article contains extracts of interviews (interviste) with Emmanuel Nunes, Joao Peixinho and Carlos Pontes Leça.

EMMANUEL NUNES

Nachtmusik I

(1977-1978), création de la version Ircam / *world premiere of the Ircam version*

Commande / *Commissioner*
Ministère de la culture français / French Cultural Ministry

Effectif / *Instrumentation*
Alto, violoncelle, cor anglais, trombone, clarinette basse et électronique / *viola, cello, english horn, trombone, bass clarinet and electronics*

Creation / *First Performance*
en 1978, Bonn (Allemagne / *Germany*)

Ensemble Itinéraire
Péter Eötvös, direction

Assistant musical/ *Musical assistant*
Eric Daubresse

Durée / *Duration*
32 minutes

Editeur / *Publisher*
Editions Jobert

La totalité de la partition a été réalisée au cours de l'hiver 1977-1978 et aucun détail des esquisses datant de 1973 n'a été retenu. Le choix de l'utilisation *exclusive* de huit notes : *do* bécarre, *do* dièse, *ré* bécarre, *ré* dièse, *fa* bécarre, *fa* dièse, *si* bémol, *si* bécarre, les rapports intervallaires (par paires de deux sons) qui en découlent, leurs proportions quantitatives et, en arrière-plan, les six accords parfaits qui y sont contenus : *si* bémol majeur/mineur, *si* bécarre majeur/mineur, *fa* dièse majeur et *ré* dièse mineur, les conséquences donc de ce choix et les interactions possibles de tous ces aspects, ont déterminé d'une manière assez stricte et presque obstinée tout le déroulement rythmique de l'œuvre, ainsi que les relations entre les différents tempi et leurs changements continus ou discontinus.
Bien que presque insaisissable lors d'une éventuelle analyse de la partition, il existe pendant tout son déroulement un potentiel de tension vivifiant la forme globale, dont les deux pôles sont, d'une part, les quatre sons manquants (*mi* et *sol* bécarre, *sol* dièse, *la* bécarre), qui, par le fait même de leur bannissement, tendent à imposer à tout événement un "espace de l'Absence", essayant à la limite de contraindre le geste créateur à les faire apparaître, ne serait-ce qu'une seule fois ; et d'autre part, une multiplicité de rapports intra-paramétriques issus du potentiel des huit sons renforçant leur *exclusivité*, les arrachant à cet "espace de l'Absence", pour les ériger en une sorte de "tempérament" souverain, faisant valoir ses propres lois. Cette exclusivité se devait d'être d'autant plus structurée et forte que le choix initial n'était pas parti de l'élection des huit sons, mais bien au contraire de la décision de bannir les quatre sons pour en

The entire score was produced during the winter 1977-1978 and no element of the sketches dating from 1973 has been retained. The choice of *exclusively* using 8 notes: C natural, C sharp, D natural, D sharp, F natural, F sharp, B flat, B natural, the various intervals (by pair of two sounds) which follow on from them, their quantitative proportions and, in the background, the six perfect chords which are contained within them: B flat major/minor, B natural major/minor, F sharp major and D sharp minor, the consequences, then, of the primary choice and the possible interactions of all these aspects have rather strictly and almost obstinately determined all the work's rhythmic progression, as they have the relationships between the different tempi and their continuous or discontinuous changes.
Although almost imperceptible when the score is analysed, there exists throughout its progression a potential tension which enlivens the global form, whose two poles are, on the one hand, the four missing sounds (E and G natural, G sharp, A natural) which, by the very fact of their exclusion, tend to impose a "space of Absence" on the whole event, even trying to force the creative gesture to make them appear, if only once; and on the other hand, a multitude of intra-parametric relationships stemming from the potential of the eight sounds which reinforces their *exclusivity*, removing them from this "space of Absence" to set them up as a sort of dominant "temperament", which establishes its own laws. This exclusivity was bound to be all the more structured and strong, given that the initial choice was not based on the choice of eight sounds, but rather on the decision to banish the four sounds in order to assume *a posteriori* the consequences.

assumer *a posteriori* les conséquences.

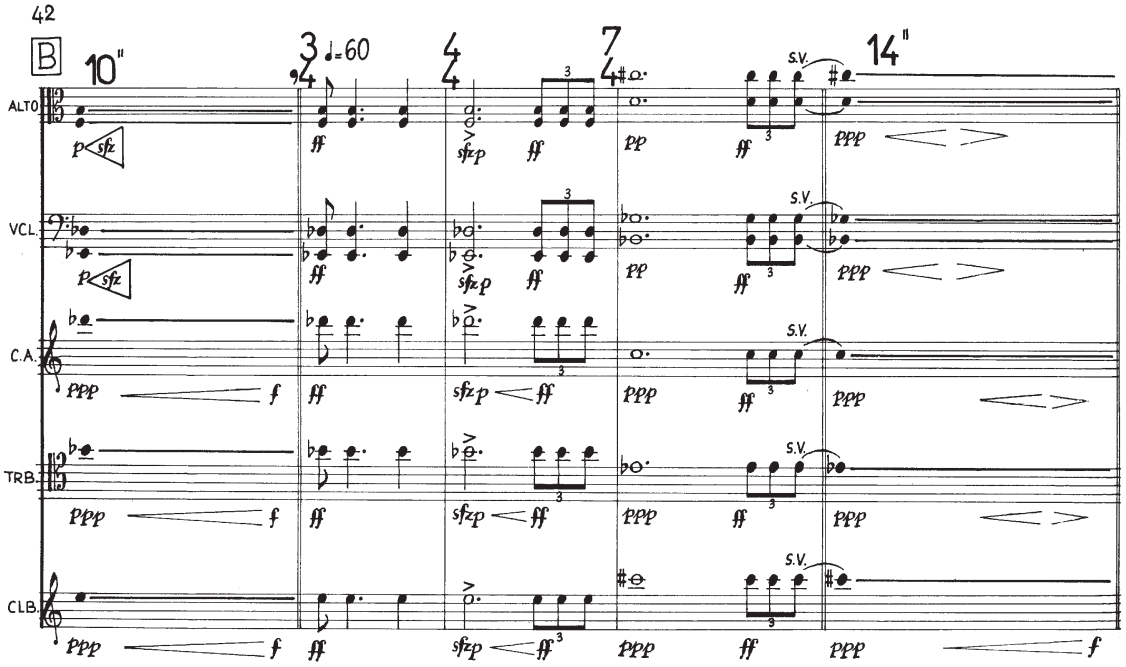
L'autre versant de la gestation de la pièce pourrait être défini comme une réflexion sur le phénomène de la "Ringmodulation" (modulation en anneau), indépendamment de sa mise en œuvre à l'aide d'appareillage électroacoustique. Cette réflexion a déterminé à la fois la matrice unique de toutes les séquences intervallaires formées dès le départ par enchaînement de paires de sons, et leur évolution dans les registres, laquelle a été fixée avant même la rédaction de la partition.

Emmanuel Nunes (1978)

The other element of the piece's gestation could be defined as a reflection on the phenomenon of "Ringmodulation", independently of its appliance using electroacoustic apparatus. This reflection determined both the single matrix of all the sequences of intervals formed from the outset by stringing together pairs of sounds, and their evolution in the registers, which was established before writing of the score even began.

Emmanuel Nunes (1978)

Translated by Nick Le Quesne



Emmanuel Nunes : *Nachtmusik I* (extrait). © 1982 Editions Jobert, Paris. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ

Sottovoce

(1995), création / *world premiere*

Œuvre réalisée à l'Ircam / *Work realised at Ircam*

Commande / *Commission*
Ircam

Effectif / *Instrumentation*
quator vocal / *vocal quartet*
électronique / *electronics*

Assistant musical / *Musical assistant*
Serge Lemouton

Texte / *Text*
Pedro Alfonso : *De silentio*

Durée / *Duration*
14 minutes

Editeur / *Publisher*
éditions Ricordi

Dédicace / *Dedication*
Francisco Luque

Cette pièce a été écrite pour quatre voix solistes (soprano, alto, ténor et basse), auxquelles s'ajoute une séquence quadriphonique stockée sur un support numérique, entièrement composée avec les ordinateurs et la Station d'informatique musicale de l'Ircam.
Un premier pas dans la composition de l'œuvre a consisté à écrire et tout de suite enregistrer – par les mêmes chanteurs qui vont créer cette pièce – un ensemble de figures, gestes, paroles et phonèmes tirés du texte en latin *De silentio* du poète castillan Pedro Alfonso du XIIe siècle.
A partir de ces matériaux de base, de ces petites figures, j'ai pu construire des formes ou entités sonores plus grandes, en superposant plusieurs d'entre elles, ou bien au contraire, travailler avec des plus petites formes que la figure d'origine grâce à la division de celle-là en micro-figures.
Outre le fait que cette façon de procéder constitue un aller-retour entre le grand et le petit, les figures en question accomplissent des fonctions très différentes en raison de leur placement dans le registre à l'intérieur de la polyphonie générale.
S'ajoute à tout cela une dualité entre l'harmonie et le timbre, par laquelle j'entends qu'un certain agrégat présenté isolément, et qui à première vue a un caractère harmonique, peut aussi tout de suite changer et se montrer tout à fait immergé dans le domaine du timbre. Par le simple fait de compléter les éléments ou fréquences manquantes à cet agrégat pour qu'il puisse devenir timbre, on en vient à reconstituer une sorte de synthèse vocale créée par la superposition des différentes voix chantées ou enregistrées. On reconstitue ainsi

This piece was written for four solo voices (soprano, alto, tenor and bass), accompanied by a quadrophonic sequence stored on a digital system. This electronic element was entirely composed using Ircam's Signal Processing Workstation and other computers.
The first step in composing the work consisted in writing and then immediately recording – with the same singers who will first perform the piece – a series of figures, gestures, words and phonemes taken from the Latin text D*e silentio*, written in the 12th century by the Castilian poet Pedro Alfonso.
Using these short figures as raw materials, I was able to construct larger sound structures, by superimposing several of them on top of one another, or, on the other hand, to work on forms smaller than the original figure, by dividing them up into micro-figures.
Besides the fact that this way of working consists of a continual oscillation between large and small, the figures used fulfill very different functions according to their positioning within the range of the general polyphony.
In addition, there is a duality between harmony and timbre. By this I mean that a given aggregate, apparently isolated and at first sight presenting a harmonic character, can also suddenly change and reveal itself to be immersed in the field of timbre. By simply adding to this aggregate the missing elements or frequencies necessary for it to become a timbre, we end up reconstructing a form of vocal synthesis, created by superimposing different singing or recorded voices. We thus reconstruct certain zones of a harmonic

certaines zones d'une série harmonique, en fait un modèle physique idéalement considéré dans lequel on ne peut pas opérer des transformations intimes.

Un niveau compositionnel complémentaire s'ajoute au précédent grâce aux techniques de re-synthèse d'un son permettant de travailler à l'intérieur de la voix, c'est-à-dire la reconstitution numérique de la voix grâce à l'analyse et à la transformation des paramètres qui la constituent au moyen des oscillateurs électroniques.

Cette façon de procéder me permet cette fois-ci de manipuler les composantes du son en question et de transformer sa génétique interne (son inharmonicité et/ou sa durée) à volonté, comme par exemple cela se produit dans la pièce au moment où des voix de femmes glissent de l'aigu au grave et se transforment lentement en sons d'apparence électronique.

Cela me permet de passer d'un geste inscrit dans le domaine expressif (le glissement des voix de femmes) vers une texture timbrale (son d'apparence électronique), et ce faisant aller vers le modèle idéal et enchaîner de nouveau avec la voix pure à laquelle se superpose cette même voix, mais transformée.

Tous les éléments (gestes, figures, micro-figures, trames, constitués de milliers de petits sons, de textures timbrales inharmoniques, statiques ou en mouvement), dont la source est toujours la voix constituent un palette enrichie des éléments expressifs habituels des chanteurs dont les voix sont considérablement utilisées dans toute leur potentialité et montrées dans leur moindre recoin, parfois imperceptibles compte tenu de leur subtilité.

Dès le début de la pièce, il y a une évidente volonté de mise en valeur de tous ces éléments à travers une polyphonie qui intègre aussi bien l'expression de la parole pure, les bruits, l'harmonie, la synthèse, le timbre, les durées ainsi que les différentes esthétiques de chants qui cohabitent sur un espace quadriphonique.

José Manuel López López

series, which is in fact an idealised physical model within which intimate transformations cannot be carried out.

The above is completed by an additional level of composition, using resynthesized sound techniques. Using electronic oscillators, we can analyse and transform the parameters which make up a voice and so reconstruct it digitally, enabling us to work on the voice's internal dynamics.

This way of working enables me, this time, to modify the components of a given sound and to transform its internal genetics (its inharmonicity and/or its duration) at will. An example takes place in the piece, when female voices slide down from high to low pitch and are slowly transformed into apparently electronic sounds.

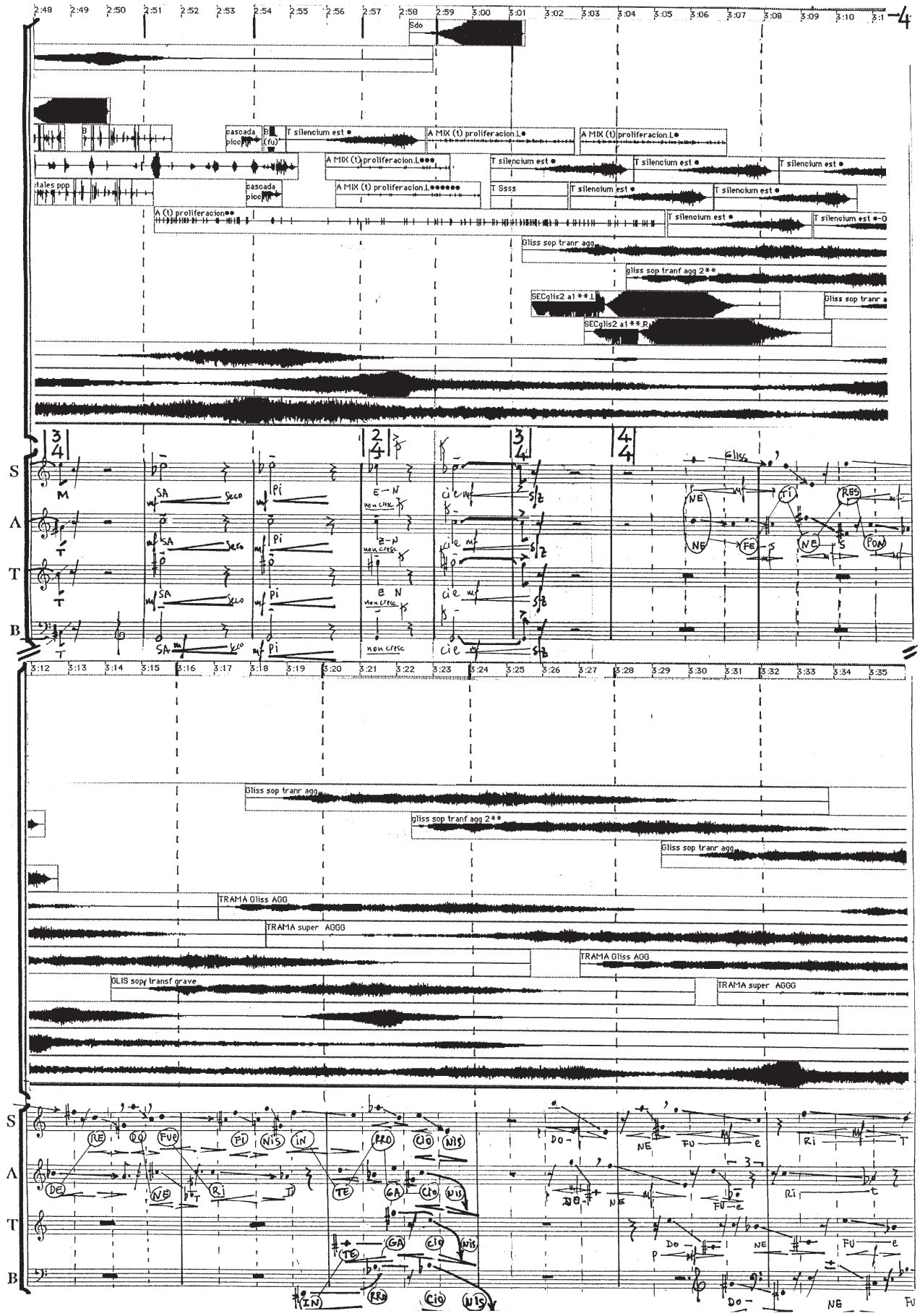
This enables me to move from a gesture anchored in the field of expression (the sliding of the female voices) towards a texture of timbre (apparently electronic sound). In so doing, I move towards the idealised model and then continue with the pure voice again, with a transformed version of itself superimposed on top.

These elements (gestures, figures, micro-figures, networks of thousands of short sounds, or of inharmonic, static or moving textures of timbre), which are all drawn from the human voice, broaden the palette of expressive elements normally used by the singers. Their voices are thus exploited to their full potential and revealed in all their innermost recesses, in a manner which is sometimes imperceptible due to its subtlety.

From the outset, the piece is marked by an obvious desire to show off all these elements to their full advantage in a polyphony which incorporates the spoken word, noises, harmony, synthesis, timbre and durations as much as it does the different aesthetics of song, all coexisting within a single quadrophonic space.

José Manuel López López

Translated by Nick Le Quesne



José Manuel López López : *Sottovoce* (extrait). © 1995 Editions Ricordi. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

JOHN CAGE
Solos for Voice Nos 93-96

Les *Four Solos* sont les *Solos for Voice 93-96*. Il n'existe pas de partition fixant leur unité dans le temps. Ils sont notés, comme l'est *Solo for Voice 2* comme des sons isolés, modérés, ou forts, commençant, finissant ou situés quelque part sur une ligne vocale improvisée. Les textes constituent un cirque littéraire.

John Cage

The *Four Solos* are *Solos for Voice 93-96*. There is no score fixing their togetherness in time. They are notated, as is *Solo for Voice 2*, as single tones, moderate, or loud, beginning, ending, or lying somewhere within an improvised vocal line. The texts make a literary circus.

John Cage

NEELY BRUCE
Eight Ghosts

Les *Eight Ghosts* sont extraits des remarquables *Ghost Tantras* de Michael McClure écrits dans une langue que le poète qualifie de « langage bestial ». Ces pièces sont écrites pour les quatre voix d'Electric Phoenix et prennent en considération les qualités individuelles des chanteurs. Le traitement vocal est effectué par quatre Yamaha SPX 90. Les types de traitement incluent l'harmonisation (plus de quatre hauteurs), la réverbération, les effets de chorus, de flanging, et beaucoup de timbres distinctifs qui combinent ces effets et d'autres, plus exotiques encore.

L'auditeur ne devrait pas trop se préoccuper de la signification de ces poèmes, mais plutôt s'intéresser à leur résonance. Les idées qu'ils m'inspirent sont entièrement contenues dans la musique. Certaines d'entre elles sont suffisamment claires (n° 39 est une élégie pour Marylin Monroe), mais les autres sont ambiguës et j'ai eu à effectuer des choix. La première ligne de sept des poèmes, et la totalité du n° 39 sont données ci-après ; le nombre précédant chaque ligne ou poème renvoie à sa position dans la série originale qui en compte 100.

Neely Bruce

Traduit de l'américain par Dominique Lebeau

The *Eight Ghosts* are taken from the remarkable *Ghost Tantras* by Michael McClure written in what the poet calls "beast language". These pieces are written for the four voices of Electric Phoenix and take into account the individual qualities of the singers. The vocal processing is done by four Yamaha SPX 90s. Types of processing include harmonizing (producing more than four pitches), reverb, chorusing, flanging, and many distinctive timbres which combine these effects and more exotic ones.

The listener should not be too concerned with the meaning of these poems, but rather with their resonance. My ideas about them are all in the music. Some of them are clear enough (No. 39 is an elegy for Marylin Monroe), but the others are ambiguous and I have had to make choices. The first line or so of seven of the poems, and the whole of No. 39 are given below; the number preceding each line or poems refers to its position in the original collection of 100.

Neely Bruce

DARYL RUNSWICK
Lady Lazarus

Création / *First performance*
28 septembre 1986, à Reykjavik (Islande)
Judith Rees, soprano

Durée / *Duration*
12 minutes

Editeur / *Publisher*
Faber Music

Dédicace / *Dedication*
Judith Rees

Le 11 février 1963, Sylvia Plath se donnait la mort. Ce poème, écrit moins de quatre mois auparavant (au cours d'une semaine, et ce n'est peut-être pas une coïncidence, où elle fêtait son trentième anniversaire) nous indique que cette tentative réussie de suicide n'était ni la première, ni la seconde. Quoi qu'il en soit, en dépit de l'amertume qui la caractérise, *Lady Lazarus* est une pièce très amusante, qui s'en prend aux hommes, à la religion, au corps médical (ces deux derniers qualifiés, chacun à sa manière, de bastions du fascisme) et ces amateurs de catastrophes et ces voyeurs qu'un désastre fait accourir. J'ai me suis efforcé de laisser à l'interprète la latitude nécessaire pour exprimer la diversité des facettes (sarcasme, hystérie, pathétisme et aliénation) qui se révèlent dans le témoignage de Sylvia Plath.

Daryl Runswick
Traduit de l'anglais par Dominique Lebeau

On February 11, 1963 Sylvia Plath died by her own hand. This poem, written less than four months previously (during a week which, perhaps not coincidentally, contained her thirtieth birthday) tell us that the successful suicide attempt was not the first, nor the second. For all its bitterness, however, *Lady Lazarus* is a very funny piece which takes swipes at various targets including men, religion, the medical profession (the last two in various ways identified as bastions of male fascism) and those ghouls and voyeurs who congregate at a disaster. In my setting I have tried to give the performer scope to show the many ways, sarcastic, hysterical, pathetic and alienated, in which Plath's wit found tongue.

Daryl Runswick

HENRI POUSSEUR

Cinquième vue sur les Jardins interdits

(1973)

Texte / Text
Samuel Scheidt

Dedicace / Dedication
Bruno Maderna

Effectif / Instrumentation
quator vocal / *vocal quartet* (SATB)

Durée / Duration
10 minutes

J'ai composé *Cinquième vue sur les Jardins interdits* en 1973, pour un quatuor de saxophones. Du point de vue de l'harmonie et des autres possibilités, la pièce est entièrement contenue dans une chanson écrite par Samuel Scheidt. Cette chanson est intégrée au sein de la structure et constitue par conséquent le cœur le la texture, qui commence et se termine sur des sources sonores opposées.
La pièce est dédiée à la mémoire de Bruno Maderna, disparu pendant que je travaillais à cette œuvre.
J'ai à ce jour réalisé plusieurs versions de la pièce pour différents quatuors d'instruments. La cinquième version est écrite pour mes amis d'Electric Phoenix. Dans cette version, le caractère vocal et instrumental de l'œuvre originale est naturellement davantage mis en évidence.

Henri Pousseur

Traduit de l'anglais par Dominique Lebeau

In 1973 I composed *Cinquième vue sur les Jardins interdits* for a quartet of saxophones. The work is formed entirely from the harmony and other possibilities contained in a song by Samuel Scheidt. This song is itself placed within the structure and is therefore at the heart of the texture, which begins and ends with opposed sound sources.
The work is dedicated to the memory of Bruno Maderna who died while I was writing it.
I have now realised several versions of the piece for different quartets of instruments. The fifth version is for my friends, the Electric Phoenix. In this version the choral and vocal character of the original is much in evidence of course.

Henri Pousseur

KAIJA SAARIAHO

Nuits, adieux

(1991)

Commande / *Commissionner*
Westdeutscher Rundfunk (Cologne)

Textes
Jacques Roubaud : *Echanges de la lumière*
Honoré de Balzac : *Séraphita*

Creation / *First performance*
11 mai 1991 à Cologne (Allemagne)
Electric Phoenix

Effectif / *Instrumentation*
quatuor vocal (SATB) / *vocal quartet (SATB)*
électronique / *electronics*

Durée / *Duration*
10 minutes

Editeur / *Publisher*
Edition Wilhelm Hansen

Dédidace / *Dedication*
« A la mémoire de ma grand-mère »

Nuits, adieux traite de chant, de souffle, de chuchotements, de nuit, d'adieux. La pièce est constituée de dix passages, cinq d'entre s'intitulant *Nuit*, les cinq autres *Adieu.*
Les passages de "nuit" (Roubaud) et d' "adieux" (Balzac) alternent de façon irrégulière. Ce qui unit les passages de "nuit", c'est un caractère descriptif et un peu plus dynamique. Ils contiennent également tous des passages solistes. Les "adieux" par contre sont toujours calmes, comme des berceuses. En fait toute la pièce ressemble à une berceuse ; elle ne s'adresse cependant pas à un enfant qui s'endort, mais à une vieille femme qui quitte ce monde en douceur.
Les voix sont amplifiées et traitées en cours d'exécution. Chaque chanteur utilise deux microphones. L'un est utilisé pour l'amplification générale, les informations étant traitées par des programmes spécifiques (réflection primaire, réverbération avec seuil de déclenchement, retard...). Le traitement le plus perceptible est cependant effectué à partir du matériau chanté capté par le second microphone. J'utilise alors la réverbération, le temps de réverbération étant déterminé par les changements de dynamique des voix. En général, ce temps est conçu pour être relativement long, et le résultat à l'écoute en est un continuel changement de texture qui constitue un arrière-plan aux événements plus présents chantés dans le premier microphone.

Kaija Saariaho
Traduit de l'anglais par Dominique Lebeau

Nuits, adieux is about singing, breathing, whispering, night time, farewells. The piece consists of ten passages, five of them entitled *Nuit*, five remaining *Adieu.*
The "nuit" (Roubaud) and "adieux" (Balzac) passages alternate irregularly. The "nuit" passages have in common a descriptive and rather more dynamic character. They also contain all the solo passages. The "adieux", on the other hand, are quieter, like lullabies. In fact, the whole piece is like a lullaby; it is not, however, addressed to a child going to sleep, but to an old woman gently leaving this world.
The voices are amplified and processed during the performance. Each singer is using two microphones. One of them is used as a general mean of amplification, and is sent then to different, changing processing programs (eg. early reflection, gate reverb, delay). Audibly the most dominant processing is, nevertheless, done with the material sung into the second microphone. Here I use a reverberation, in which the reverb time is controlled by the dynamic changes of the voices. In general, this time is set to be relatively long, and the audible result is a continuously changing texture, which forms a background for the more present events sung into the first microphone.

Kaija Saariaho

LES COMPOSITEURS
THE COMPOSERS

FLORENCE BASCHET

En 1988, l'entrée au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon dans la classe de Philippe Manoury (Département SONVS) permet à Florence Baschet de travailler la composition. En 1991, elle obtient avec *Nuraghe* le DNESM de composition et informatique musicale (Premier Prix à l'unanimité). Elle est, en 1989, boursière au Centre Acanthes (autour de Luigi Nono), ainsi qu'en 1991 (autour d'Elliott Carter). En 1991, le Mécénat de la Fondation de la Société Générale pour la Musique lui offre une bourse pour financer la production d'un CD sur son travail. En 1991-1992, Florence Baschet suit à l'Ircam le Cursus annuel de composition et d'informatique musicale. En 1993, elle reçoit une commande de l'Etat pour l'ensemble de l'Itinéraire, et une commande de l'Ircam en 1994.

Œuvres : *Mai-Mia* pour piano, marimba, cristal Baschet et dispositif électroacoustique, 1990, *Nuraghe* pour alto, violoncelle, contrebasse, marimba, vibraphone, piano, cristal Baschet et dispositif électroacoustique, 1991, *Etruria* pour clarinette, alto et cristal Baschet, 1992, *Alma Luvia* pour clarinette, alto, cristal Baschet et voix avec dispositif électroacoustique, 1993, *Sinopia* pour 11 instruments, 1994, *Spira manes* pour 7 voix, 7 instruments et dispositif électroacoustique (1995).

NEELY BRUCE

Compositeur américain né en 1944, Neely Bruce a suivi des études à l'université d'Alabama et à l'université d'Illinois, où il a obtenu un doctorat de composition en 1971. Il a écrit environ 300 œuvres, dont un opera sur le thème de la révolution américaine, deux opéras en un acte, deux concerti, de grandes pièces de musique de chambre, et des douzaines de songs solos. Il a reçu des Prix du National Endowment for the Arts, du National Endowment for the Humanities, du Martha Baird Rockefeller Fund for Music, et du Center for Advanced Study at the University of Illinois. Interprète et étudiant de musique américaine aussi bien que compositeur, il travaille à la faculté de la Wesleyan University de Middletown, Connecticut.

FLORENCE BASCHET

In 1988, Florence Baschet's admission to Philippe Manoury's class (SONVS Department) at the Conservatoire national supérieur de musique in Lyon enabled her to study composition. In 1991 she was awarded the DNESM in composition and musical computing (1st Prize by unanimous vote). In 1989 she was awarded a scholarship to the Centre Acanthes (with Luigi Nono), and again in 1991 (with Elliott Carter). In 1991 the Mécénat de la Fondation de la Société Générale pour la Musique awarded her a grant to finance the production of a CD on her work. In 1991-1992, Florence Baschet followed IRCAM's annual course in composition and musical computing. In 1993 she received a State commission for the Itinéraire ensemble, and a commission from Ircam in 1994.

Works: *Mai-Mia,* for piano, marimba, Baschet crystal and electroacoustic system, 1990, *Nuraghe,* for viola, cello, double bass, marimba, vibraphone, piano, Baschet crystal and electroacoustic system, 1991, *Etruria,* for clarinette, viola and Baschet crystal, 1992, *Alma Luvia,* for clarinette, viola, Baschet crystal and voice ith electroacoustic system, 1993, *Sinopia,* for 11 instruments, 1994, *Spira manes,* for 7 voices, 7 instruments and electronics, 1995.

NEELY BRUCE

American composer Neely Bruce (born 1944) was trained at the University of Alabama and the University of Illinois, where he received the doctorate in composition in 1971. He has written approximately 300 compositions, including a full-length opera about the American Revolution, two one-act operas, two concerts, large works of chamber music, and dozens of solo songs. He has received awards from the National Endowment for the Arts, the National Endowment for the Humanities, the Martha Baird Rockefeller Fund for Music, and the Center for Advanced Study at the University of Illinois. A performer and scholar of American music as well as a composer, he is on the Faculty of Wesleyan University of Middletown, Connecticut.

JOHN CAGE

John Cage est né en 1912 à Los Angeles et mort à New York en 1992.

Par le simple rejet de l'intentionnalité jugée si nécessaire à la composition, John Cage a su changer la nature de la musique telle qu'elle est perçue habituellement. En acceptant les résultats des opérations aléatoires, en admettant la possibilité d'un déterminisme au niveau de la composition et des concerts, et en ouvrant sa musique à tous les types d'instruments, l'ensemble de ses œuvres est d'une variété remarquable. Et déjà, par la seule liberté qui s'en dégage, son art témoigne d'une personnalité à part : à la fois candide, ouverte, et d'un naturel heureux.

Après avoir travaillé comme jardinier en Californie, John Cage parcourt l'Europe de 1930 à 1931. En 1934 il se met à étudier d'abord avec Henry Cowell à New York puis avec Schoenberg en Californie. En 1937, il s'installe à Seattle où il forme un orchestre de percussions, avant d'en monter d'autres à San Francisco, à Chicago et à New York.

Par le matériel nécessaire à la réalisation de ses œuvres, se distingue déjà la volonté de John Cage d'accepter tout ce qui semble peu orthodoxe : c'est ainsi que l'on peut trouver des boîtes de conserve à côté d'instruments beaucoup plus habituels ; ou encore des dispositifs électriques utilisés pour la première fois dans des œuvres composées. Autre innovation encore, celle du piano préparé, qui est en fait un orchestre de percussions pour espaces limités. C'est la principale nouveauté de John Cage au cours des années 40, qu'il emploie dans des partitions pour ballets (il travaille souvent en collaboration avec des compagnies de danse, notamment avec celle de Merce Cunningham) et dans grand nombre d'œuvres pour concerts comme *Sonatas et Interludes*.

Son enthousiasme pour les philosophies asiatiques le conduit à la fin des années 40, à une étude très approfondie du Zen. Cela le confirme ensuite dans l'art de nier l'intentionnalité : il prend ses décisions au hasard pour tout ce qui concerne les hauteurs, les durées et la dynamique (*Music of Changes*, 1951) ou lorsqu'il écrit pour les sons imperceptibles des récepteurs (*Imaginary Landscape n°4*, 1951). La porte s'ouvre alors sur un vaste champ d'opérations aléatoires, réunies dans cette œuvre maîtresse de l'indétermi-

JOHN CAGE

John Cage was born in Los Angeles in 1912 and was dead in New York in 1992.

By simply rejecting the intentionality previously judged to be so necessary to composition, John Cage succeeded in transforming the way in which music is normally perceived. In their acceptance of the outcomes of random operations, in their admission of the possibility of a determinism in both composition and performance, in their openness to all types of instruments, his works – taken together – encompass an extraordinary variety. And more crucially, permeated as it is by a spirit of freedom, his art bears witness to a unique personality: candid, open, and naturally good-humoured.

After working as a gardener in California, John Cage travelled throughout Europe from 1930 to 1931. In 1934 he began studying with Henry Cowell in New York, and continued with Schoenberg in California. In 1937 he settled in Seattle, where he formed a percussion orchestra, before creating others in San Francisco, Chicago and New York.

The hardware mobilised to produce his works amply demonstrates John Cage's desire to incorporate everything which did not form part of the prevailing orthodoxy: we thus find tin cans alongside more usual instruments; or, then again, electronic systems used for the first time in works of composition. Another innovation was the prepared piano, in fact a percussion orchestra for restricted spaces. It was John Cage's major innovation during the 40's: he used it in scores for ballets (he often worked in collaboration with dance companies, particularly Merce Cunningham's) and in large numbers of concert works like *Sonatas* and *Interludes.*

Indeed, his enthusiasm for Oriental thought led him to undertake a detailed study of Zen at the end of the 40's. This reaffirmed his commitment to rejecting intentionality: he made chance decisions for everything concerning pitch, duration and dynamics (*Music of Changes*, 1951), or when he wrote for imperceptible sounds made by radio receivers (*Imaginary Landscape No. 4*, 1951). This opened the gate to the huge field of chance operations, brought together in *Concerto for piano and orchestra* (1957-1958), a masterpiece of indeterminism.

nisme qu'est *Concerto pour piano et orchestre* (1957-1958).
Pendant les années 60, il s'intéresse davantage à l'électronique live, surtout avec *Cartridge Music* pour les sons faibles amplifiés, et *Variations*. Dans ses œuvres ultérieures, il s'inspire de toutes ses expériences, en passant de la composition aléatoire avec méthode d'écriture conventionnelle (*Etudes Australes*, pour piano, *Chorals*, pour violon) à la notation graphique pour orchestre *(Renga)* et des expériences sur la description verbale avec des instruments naturels

EDMUND J. CAMPION

Né à Dallas (Texas) en 1957, Edmund J. Campion effectue ses études à la Columbia University, dans les classes de Mario Davidovsky, où il obtient un Master et un doctorat. En 1989, il est allocataire d'une bourse du Fulbright-Hays Award, pour étudier la composition et l'orchestration au Conservatoire national de Paris avec Gérard Grisey. Invité par le Tanglewood Music Center en 1992, où il reçoit le Paul Fromm Award at Tanglewood, qui comprend la commande d'une nouvelle œuvre pour grand ensemble. Un an plus tard, l'université de Massachusetts lui accorde le Lili Boulanger Memorial Fund Composition Award, et en 1994 il est également lauréat de l'Académie américaine à Rome. Il a reçu, entre autres, de nombreuses distinctions des institutions suivantes : Fondation de France, Fondation Nadia et Lili Boulanger, American Center et enfin le prix Charles Ives remis par l'American Academy of Arts and Letters.
Edmund J. Campion réside actuellement à Rome, où il est membre de l'Académie américaine de cette ville.

LUCA FRANCESCONI

Né en 1956 à Milan. Après des études de piano et de composition au conservatoire de Milan avec Azio Corghi, après des séjours à Boston, à Rome avec Karlheinz Stockhausen et à Tanglewood avec Luciano Berio. En 1990, il fonde, à Milan, le centre de production et de recherche musicale *Agon (acoustique, informatique, musique).*
Luca Francesconi s'est vu attribuer pour ses œuvres nombre de prix : Aosta (1983), Gaudeamus (1984), Martin Codax

During the 60's, he became more interested in live electronics, especially in *Cartridge Music,* with its amplification of quiet sounds, and *Variations.* In his later works he drew on all his previous experiments, taking in random composition with conventional scoring notation (*Austral Studies*, for piano, *Chorals,* for violin) as well as graphic notation for orchestra *(Renga)* and experiments into verbal description using natural instruments

EDMUND J. CAMPION

Edmund J. Campion was born in Dallas, Texas in 1957 and currently lives in Rome, where he is a fellow at the American Academy in Rome. He received both his Masters and Doctorate degrees from Columbia University where he studied with Mario Davidovsky. In 1989 he was recipient of a Fulbright-Hays Award to study composition and orchestration at the National Conservatory of Paris with Gérard Grisey. In 1992, he was invited to the Tanglewood Music Center where he was awarded the Paul Fromm Award at Tanglewood which included the commissioning of a new work for large ensemble. In 1993, he was selected by the University of Massachusetts to receive the Lili Boulanger Memorial Fund Composition Award. In 1994, he was awarded the Rome Prize given by the American Academy in Rome. Other awards include grants from the Fondation de France, the Fondation Nadia et Lily Boulanger, the American Center, and the Charles Ives Award given by the American Academy of Arts and Letters.

LUCA FRANCESCONI

Luca Francesconi was born in Milan (Italy) in 1956. After studying piano and composition at the Conservatory of Milan with Azio Corghi and having completed his studies in Boston, in Rome with Karlheinz Stockhausen and in Tanglewood with Luciano Berio. In 1990 he founded the *Agon* Centre for production and musical research *(acoustics, computers, music)* in Milan.
Luca Francesconi has been awarded numerous international prizes for his works : Aosta (1983), Gaudeamus (1984), Martin Codax (1985), Guido d'Arezzo (1985), New Music

(1985), Guido d'Arezzo (1985), New Music Composer's Competition (1987). En 1990, il remporte le prix Kranichstein de Darmstadt puis, en 1994, le prix Siemens *(Munich) ainsi que le prix Italia pour son opéra radiophonique Ballata del rovescio del mondo.* En 1990-1991, il est invité comme professeur de composition au conservatoire de Rotterdam.
Parmi ses œuvres : *Passacaglia,* pour grand orchestre ; *Les barricades mystérieuses,* pour flûte et orchestre ; *Suite 1984,* une sorte de « polyphonie de langages » pour orchestre symphonique, quartet de jazz et ensemble de percussions africaines ; deux œuvres radiophoniques pour la radio italienne (RAI), un opéra de chambre et un opéra lyrique en deux actes *(Scene)* sur des textes de Umberto Fiori. Luca Francesconi travaille actuellement à une commande du Théâtre de la Monnaie (Bruxelles) pour un opéra basé sur *The Rhyme of the Ancient Mariner* de Coleridge (création prévue en 1998).
« La musique, c'est la séduction. Mais elle ne s'opère - ou ne devrait le faire - qu'à un niveau de profondeur authentique et non à un niveau uniquement épidermique, comme c'est le cas en majeure partie pour la musique de grande consommation. Autrement dit, elle s'ouvre sur une expérience enrichissante qui s'adresse également à nos esprits, au-delà du premier stade de la fascination sensorielle ; ainsi est-ce une danse vraiment profonde entre instinct et raison, dans une recherche permanente d'équilibre menée au sein notre expérience perceptuelle la plus intime. »

KEITH A. HAMEL

Keith Hamel est né en 1956 à Morden, Canada. Il a fait ses études musicales au Royal Conservatory of Music de Toronto et à la Queen's University du Canada, et a poursuivi ses études supérieures à l'université d'Harvard et au Massachusetts Institute of Technology aux Etats-Unis. Keith Hamel a composé de la musique acoustique et électroacoustique et a reçu nombre de prix dans ces deux catégories. Il a obtenu des commandes de l'Ensemble Intercontemporain, du Vancouver New Music Ensemble, de l'Elektra Women's Choir, du bassoniste Jesse Read, du clarinettiste Jean-Guy Boisvert, de la saxophoniste Julia Nolan et du pianiste Douglas Finch. Beaucoup de ses compositions récentes explorent l'interaction entre interprètes et

Composer's Competition (1987). He won the Kranichsteiner Musikpreis at the 1990 Darmstädter Ferienkurse, then in 1994 the Siemens Prize (Munich) and the Italia Prize for his opera *Ballata del rovescio del mondo,* a piece for radio. In 1990-1991 he was invited to the Conservatory of Rotterdam to give composition classes.
His major works are *Passacaglia,* for large orchestra, *Les barricades mystérieuses,* for flute and orchestra, *Suite 1984,* a sort of « polyphony of languages » for symphonic orchestra, jazz quartet and african percussion group, two pieces for Italian radio (RAI), a chamber opera and a lyric opera in two acts *(Scene)* based on texts written by Umberto Fiori. Luca Francesconi is currently composing an opera based on *The Rhyme of the Ancient Mariner* by Coleridge (to be premiered in 1998), a commission awarded by the Théâtre de la Monnaie (Brussels).
« Music is Seduction. But this occurs, or should occur, at a level of true profundity and not only skin-deep as happens for the most part with consumer music. In other words, it becomes an enriching experience involving our minds as well, beyond the first level of sensory fascination; it is thus truly a profound dance between instinct and reason, in continuous search for an equilibrium, consumed in our truest perceptual experience. »

KEITH A. HAMEL

Keith Hamel was born in 1956 in Morden, Canada. He studied music at the Royal Conservatory of Music of Toronto and Queen's University in Canada, and pursued graduate studies at Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology in the USA. He holds a Ph.D. in Music from Harvard University. Hamel has written both acoustic and electroacoustic music and has been awarded many prizes in both media. He has received commissions from the Ensemble Intercontemporain, Vancouver New Music Ensemble, the Elektra Women's Choir, bassoonist Jesse Read, clarinetist Jean-Guy Boisvert, saxophonist Julia Nolan and pianist Douglas Finch. Many of his recent compositions focus on interaction between live performers and computer-controlled
electronics.

électronique contrôlée par ordinateur.
En tant que programmeur de logiciels, Hamel est reconnu comme l'une des autorités de premier plan en matière de logiciel de notation musicale. Il est l'auteur du programme NoteWriter utilisé pour la gravure et la publication musicales professionnelles, et a récemment mis au point un logiciel complet de notation musicale pour les ordinateurs NeXTStep.
Keith Hamel est l'un des associés du Canadian Music Centre, et est membre de la Canadian League of Composers ainsi que de la Canadian Electroacoustic Community. Il est professeur de composition et Directeur du Computer Music Studio à l'université de British Columbia à Vancouver depuis 1987. Sa musique est éditée par les Editions musicales européennes de Paris.

GEORGE LEWIS

George Lewis, né à Chicago en 1952, est actif dans les domaines de l'art et de la musique du XXIe siècle, où il est à la fois compositeur, interprète et concepteur d'installations avec ordinateurs. Il est depuis vingt ans membre de l'Association for Advancement of Creative Musicians, et a étudié la composition avec Muhal Richard Abrams à l'AACM School of Music, et le trombone avec Dean Hey. Diplômé de philosophie du Yale College, il a obtenu plusieurs prix du National Endowment for the Arts dans les catégories musique et inter-arts. George Lewis a présenté ses compositions interdisciplinaires en Europe de l'Est et de l'Ouest, en Amérique du Nord et au Japon. Ses compositions par ordinateur ont été créées au Banff Centre (Canada), à l'Ircam (Paris) et au Studio voor Elektro-Instrumentale Muziek (Amsterdam), ses installations multimédias à la Randolf Street Gallery de Chicago et au Musée de la Villette à Paris, et ses "vidéos musicales interactives", combinant théâtre, vidéo et musique par ordinateur au festival Arte Elettronica de Camerino (Italie) et The Kitchen (New York).
L'activité de George Lewis en tant que joueur de trombone est documentée par plus de 80 albums, sur lesquels on le retrouve en tant que compositeur, auteur d'improvisations ou interprète. Il a enseigné à l'Université Simon Fraser, au

As a software developer, Hamel is recognized as one of the foremost authorities on music notation software. He is author of the NoteWriter program which is used for professional music engraving and publishing, and has recently developed a comprehensive music notation package for NeXTStep computers.
Keith Hamel is an associate of the Canadian Music Centre, and a member of the Canadian League of Composers and the Canadian Electroacoustic Community. He has been a professor of composition and Director of the Computer Music Studio at the University of British Columbia in Vancouver since 1987. His music is published by Editions musicales européennes of Paris.

GEORGE LEWIS

George Lewis, born in Chicago in 1952, is active in 21st Century art and music as a composer, performer, and computer/installation artist. A 20-year member of the Association for the Advancement of Creative Musicians, Lewis studied composition with Muhal Richard Abrams at the AACM School of Music, and trombone with Dean Hey. He holds a B.A. in philosophy from Yale College.
A recipient of several awards from the National Endowment for the Arts in both music and inter-arts categories, Lewis has presented his interdisciplinary compositions across Eastern and Western Europe, North America, and Japan. His computer compositions have been premiered at the Banff Centre (Canada), Ircam (Paris) and the Studio voor Elektro-Instrumentale Muziek (Amsterdam). Lewis's intermedia installations have been shown at the Randolph Street Gallery in Chicago and the Musée de la Villette in Paris, and his "interactive music videos", combining the mediums of theatre, video and computer music, have been presented at the Arte Elettronica Festival in Camerino (Italy) and the Kitchen (New York).
Lewis's work as a trombonist is documented over eighty record albums on which he is featured as composer, improvisor, or interpreter. He has taught at Simon Fraser University, the Royal Conservatory in the Hague, and at the Art Institute of Chicago, and was for two years curator of the music program at the Kitchen Center in New York City.

Conservatoire Royal de La Hague et à l'Art Institute de Chicago, et a été pendant deux ans programmateur musical du Kitchen Centre de New York City. George Lewis est depuis 1991 professeur-assistant à l'Université de Californie, San Diego.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ

José Manuel López López est né à Madrid le 15 janvier 1956. Après des études de piano, de composition et direction d'orchestre au Conservatoire de Madrid, il obtient successivement un prix de fin d'études de composition en 1986, une maîtrise de musique et technologie à l'université de Paris VIII en 1989, puis un D.E.A. Ircam - Ecole des Hautes Etudes de musique et musicologie du XXe siècle en 1990. Il suit le cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam en 1990-1991. Il est professeur à l'Université de Paris VIII dans le département musique.

Il a entre autres suivi des cours de composition avec Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Luigi Nono, Giacomo Manzoni, Horacio Vaggione, Lejaren Hiller et Franco Donatoni. Boursier de l'association Acanthes de Paris, il assiste aux cours d'analyse et de composition donnés en 1987 à Avignon par Olivier Messiaen et en 1988 par Pierre Boulez. Il a effectué un stage de composition électroacoustique au sein du GMEB à Bourges et un stage Upic au CEMAMU. Il a également obtenu une bourse de l'AFAA pour réaliser un projet de composition à Kyoto au Japon à La Villa Kujoyama (1986).

José Manuel López López a obtenu de nombreux prix pour ses œuvres : entre autres, IVe Tribune de la Fondation March, des concours de polyphonie de l'Institut Espagnol de la Jeunesse; 1ère exposition des compositeurs hispaniques des Jeunesses musicales portugaises, 2ème concours du Jeune orchestre national d'Espagne, premier panorama des Jeunes compositeurs de l'Orchestre national d'Espagne, Prix de l'Orchestre symphonique d'Asturias 1987, Prix Ciutat de Alcoi 1988, etc.

Il a donné des conférences à l'université de Saint-Jacques-de-Compostelle (1989), au Centre Manuel de Falla (Grenade 1988) et à l'Ecole normale supérieure de philosophie de Paris (1992). Il a été professeur invité dans le cadre de l'uni-

Currently, Lewis is Assistant Professor of Music at the University of California, San Diego.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ

José Manuel López López was born in Madrid on the 15 January 1956. He studied Piano, Composition and Conducting at the Higher Academy of Music in Madrid, winning the prize for Composition at the end of his studies (1986). He obtained a Masters degree in music and technology at the University of Paris VIII (1989), a post-graduate diploma in 20th century music and musicology at Ircam-Ecole des Hautes Etudes (1990) and followed at Ircam the annual course in composition and musical computing from 1990 to 1991. He teaches at the Music Department of the University of Paris VIII.

He has studied composition with, among others, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Luigi Nono, Giacomo Manzoni, Horacio Vaggione, Lejaren Hiller and Franco Donatoni. He was awarded a grant by the Association Acanthes in Paris and attended the classes in Analysis and Composition given in Avignon by Olivier Messiaen in 1987 and by Pierre Boulez in 1988. He followed a course in Electroacoustic Composition at the GMEB and a Upic course at the CEMAMU. He was awarded a grant by the AFAA to carry out a composition project in Japan at the Villa Kujoyama (Kyoto 1986).

His works have been chosen and awarded prizes at numerous competitions: the 4th Tribune of the March Foundation; Polyphony Competitions at the Spanish Youth Institute; the 1st Exhibition of Hispanic Composers at the Portuguese Youth Music Festival; the 2nd Competition of the Spanish National Youth Orchestra; the 1st Panorama of young composers by the Spanish National Orchestra; the Asturias Symphony Orchestra prize in 1987; the Ciutat de Alcoi prize in 1988, etc.

He has given lectures at the University of Saint Jacques de Compostelle (1989), at the Manuel de Falla Centre (Granada, 1988) and at the Ecole normale supérieur de philosophie in Paris (1992). He was invited to teach at the Andalucia summer academy in 1994.

He has received commissions and grants from institutions

versité d'été d'Andalucia (1994).
Il a reçu des commandes et bourses d'organismes espagnols et étrangers, des ministères espagnol et français de la culture, de la DRAC, de l'Ircam, de la ville de Genève, du studio AGON (Milan), de la Fondation Caja de Madrid, de l'Ensemble Sine qua non, de l'orchestre national d'Espagne.

YAN MARESZ

Né en 1966, Yan Maresz commence sa formation musicale à l'académie de musique de Monaco. Il étudie ensuite la guitare jazz au Berklee College of Music de Boston et depuis 1984, il est le seul élève du guitariste John Mc Laughlin avec lequel il enregistre depuis 1993. Il effectue ses études de composition à la Juilliard School de New-York avec David Diamond et Milton Babitt où il obtient un Master's Degree en 1992. Il y enseigne de 1990 à 1992 en tant qu'assistant des classes d'écriture. En 1990, il devient directeur associé de l'ensemble Music Mobile de New York.
Il obtient divers prix, tels la bourse de la fondation Princesse Grace de Monaco, le fonds Meet the Composer de New York, le deuxième prix du concours de composition de la ville de Trieste en 1991, et en 1994, il est finaliste du prix de composition Prince Pierre de Monaco ainsi que du concours Gaudeamus d'Amsterdam, et reçoit le Prix Rossini de l'Académie des Beaux-Arts.
En 1995, la SACEM lui décerne le prix Hervé Dugardin et l'Académie de France à Rome le nomme pensionnaire à la Villa Médicis pour deux ans. Son catalogue se compose principalement de pièces orchestrales et de pièces solistes dont Parmi les étoiles fixes , œuvre commandée par l'Orchestre de Paris et créée en 1991 par Semyon Bychkov au théâtre du Châtelet ; Mosaïques , commande de l'État pour l'Orchestre de Cannes et créée en 1992 par Philippe Bender, Zigzag Étude 1 par l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo sous la direction de Bruno Ferrandis en 1993, et plus récemment, Metallics dont la création a eu lieu lors des journées portes ouvertes 1995 de l'Ircam.
Son catalogue se compose principalement de pièces orchestrales commandées et crées par diverses formations et par in Spain and abroad: the Spanish and French Ministries of Culture, DRAC, Ircam, the city of Geneva, Studio AGON (Milan), "Caja de Madrid" Foundation, Sine Qua Non Ensemble, Spanish National Orchestra...

YAN MARESZ

Born in 1966, Yan Maresz began his musical training at the Monaco academy of music. He then studied jazz guitar at the Berklee College of Music in Boston, and has since 1984 been the only pupil of the guitarist John McLaughlin, with whom he has recorded since 1993. He studied composition with David Diamond and Milton Babitt at the Juilliard School in New York, where he was awarded a Master's Degree in 1992. He taught there from 1990 to 1992, as assistant in the writing classes. In 1990, he became assistant director of the Music Mobile ensemble in New York.
He has won several prizes, like the scholarship of the Princesse Grace de Monaco foundation, the Meet the Composer fund in New York, and second prize at the composition competition at the town of Trieste in 1991. In 1994 he was a finalist in the Prince Pierre de Monaco prize for composition, as he was at the Gaudeamus competition in Amsterdam, and also received the Rossini Prize from the Académie des Beaux-Arts.
In 1995, the SACEM awards him the price Hervé Dugardin and the Académie de France in Rome nominates him resident at the Villa Médicis for two years. His catalogue is mainly made up of orchestral and solo works. Among them, Parmi les étoiles fixes commissioned by the Orchestre de Paris and produced by Semyon Bychkov in 1991 at Théâtre du Châtelet ; Mosaïques, commissioned by the French State for the Cannes Orchestra and produced in 1992 ; Zigzag Etude 1 commissioned by the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo and premiered in 1993, and more recently Metallics produced at Ircam's open doors days 1995.
His catalogue mainly consists of orchestral pieces, commissioned and first performed by various groups and by the French State (orchestre de Paris, orchestre de Cannes, orchestre philharmonique de Monte-Carlo). His pieces have also been played by the Juilliard Composers' Ensemble, the Deutsche Kammerphilharmonie and the

l'État (Orchestre de Paris, Orchestre de Cannes, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo). Ses pièces ont également été jouées par le Juilliard Composer's Ensemble, la Deutsche Kammerphilharmonie et l'Orchestre de chambre de la radio hollandaise.
Ses projets actuels incluent les commandes d'un concerto pour deux pianos pour les pianistes Katia et Marielle Labeque, d'un concerto pour clarinette pour Michel Lethiec, ainsi que diverses pièces pour instruments seuls dont une pour le pianiste Jean-Bernard Pommier.

EMMANUEL NUNES

Emmanuel Nunes est né en 1941 à Lisbonne. Il étudie l'harmonie et le contrepoint de 1959 à 1963 à l'académie de musique de cette ville avec Francine Benoît. De 1961 à 1963, il suit aussi des cours de philologie germanique et de philosophie grecque à l'Université de Lisbonne. Aux cours d'été de Darmstadt, qu'il suit de 1963 à 1965, il est particulièrement marqué par les cours de composition d'Henri Pousseur et de Pierre Boulez. Se fixant à Paris en 1964, il étudie seul dans le but de travailler avec Karlheinz Stockhausen à Cologne, ce qu'il fait à partir de l'année suivante et pour deux ans (cours à la Rheinische Hochschule avec Stockhausen, mais aussi avec Henri Pousseur pour la composition, Jaap Spek pour la musique électronique, Georg Heike pour la phonétique). L'analyse des *Momente* par Stockhausen lui-même fut vécue par Nunes comme « l'étape la plus importante » de sa « première initiation à la composition ».
Obtenant en 1971 un premier prix en esthétique musicale avec Marcel Beaufils au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, il entreprend un travail de doctorat sur Webern qu'il abandonne finalement deux ans plus tard. Professeur de composition à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau de 1986 à 1992, Emmanuel Nunes est nommé professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1992. Ses œuvres, abordent divers genres, du solo instrumental (*Litanies du feu et de la mer I* et *II* pour piano ; *Aura* pour flûte seule) aux grands ensembles *(Quodlibet* pour vingt-huit instruments, six percussionnistes et orchestre ; *Machina Mundi* pour quatre instruments solistes, chœur, orchestre et bande magnétique).

Dutch radio chamber orchestra.
His current projects include commissions for a concerto for two pianos for the pianists Katia and Marielle Labeque, for a clarinette concerto for Michel Lethiec and several pieces for solo instruments, including one for the pianist Jean-Bernard Pommier.

EMMANUEL NUNES

Emmanuel Nunes was born in 1941 in Lisbon (Portugal). From 1959 to 1963 he studied harmony and counterpoint at the Academy of Music in his home town where he was a pupil of Francine Benoît. From 1961 to 1963 he also persued studies in German philology and Greek philosophy at the University of Lisbon. He attended the Darmstadt summer courses (1963 to 1965), where he was particularly impressed by the composition classes given by Henri Pousseur and Pierre Boulez. He then moved to Paris in 1964, where he studied on his own with the sole intention of going to Cologne to work with Karlheinz Stockhausen. He achieved this aim and studied with Stockhausen from 1965 to 1966 at the Rheinische Hochschule. He also studied composition with Henri Pousseur, electronic music with Jaap Spek, and phonetics with Georg Heike. Stockhausen's musical analysis of *Momente* was considered by Nunes as « the most important stage » of his « first initiation into composition ».
After receiving first prize in musical aesthetics as Marcel Beaufils's pupil at the Conservatoire national supérieur de musique in Paris in 1971, he undertook a Doctorate on Webern, which he finally gave up two years later. Emmanuel Nunes then gave composition classes at the Musikhochschule in Freiburg-im-Breisgau from 1986 to 1992, before being appointed to the Conservatoire national supérieur de musique in Paris in 1992. His works take in various genres: from instrumental solo parts (*Litanies du feu et de la mer I* and *II* for piano; *Aura* for solo flute) to large ensembles (*Quodlibet* for twenty-eight instruments, six percussionnists and orchestra; *Machina Mundi* for four solo instruments, choir, orchestra and tape).

HENRI POUSSEUR

Henri Pousseur est né à Malmedy (Belgique) en 1929. Il fait ses études musicales à Liège et Bruxelles. Pendant les années cinquante, il se consacre, avec Boulez, Stockhausen et quelques autres, à ce qu'il appelle maintenant lui-même la "série restreinte". Il travaille aux studios électroniques de Cologne (1954) et Milan (1957), et fonde en 1958 celui de Bruxelles.

En 1960, il décide de surmonter les restrictions et interdits que ses amis et lui, accentuant les rigueurs de l'Ecole de Vienne, s'étaient imposés. Non par un quelconque "néo", mais pour pouvoir développer l'exemple webernien à beaucoup plus grande échelle et amplitude, il s'efforce de réactiver ses racines et son dialogue avec le passé - ce qu'il appelle volontiers "série généralisée" et dont il voit nombre d'autres exemples autour de lui : Berio, Schnittke, le dernier Ligeti, Rzewski, etc.

Depuis ce moment, sa collaboration avec Michel Butor ne s'est plus interrompue (entre autres : *Votre Faust* (1960-1968), *Répons* (1960-1965), *Le procès du jeune chien* (1974-1978), *La rose des voix* (1982), *Déclarations d'orages* (1989), *Les leçons d'enfer* (1991), *Le Sablier du Phénix* (1993).

Dès 1957, il enseigne à Darmstadt, puis à Cologne, Bâle, Buffalo (Université de l'Etat de New York). Rentré en Belgique en 1970, il est d'abord professeur de composition puis directeur du Conservatoire de Liège, ainsi que chargé de cours à l'université de cette ville. Dans les années 80, Maurice Fleuret lui demande de diriger la mise sur pied de l'Institut de pédagogie musicale de Paris.

DARYL RUNSWICK

La carrière musicale de Daryl Runswick s'est développée dans des directions diverses : choriste à Cambridge, bassiste de studio, contrebassiste d'orchestre, pianiste de Cleo Laine, arrangeur des King's Singers, producteur de disques, chef d'orchestre, animateur, et chanteur ténor du groupe vocal de pionniers Electric Phoenix. Il compose pour de nombreux medias, les scènes d'opéra, les salles de concerts, la télévision et le cinéma. Il aime également s'investir dans les collaboration : avec sa partenaire Mary King, il est pro-

HENRI POUSSEUR

Henri Pousseur was born in Malmedy (Belgium) in 1929. He studied music in Liège and Brussels. During the Fifties he devoted himself, along with Boulez, Stockhausen and a few others, to what he now calls the "restricted series". He worked at the electronic studios in Cologne (1954) and in Milan (1957), and founded one in Brussels in 1958.

In 1960 he decided to go beyond the restrictions and taboos which he and his friends had imposed upon themselves, in exaggerated imitation of the Vienna School. He has made an effort to reactivate his roots and his dialogue with the past, not out of a desire to found any sort of "neo" movement, but rather to develop Webern's example on a far larger scale. He calls this "generalised series", and cites a number of other examples around him: Berio, Schnittke, the latest Ligeti, Rzewski, etc...

From that moment on, his collaboration with Michel Butor has been uninterrupted, producing (among other works): *Votre Faust* (1960-1968), *Répons* (1960-1965), *Le procès du jeune chien* (1974-1978), *La rose des voix* (1982), *Déclarations d'orages* (1989), *Les leçons d'enfer* (1991), *Le Sablier du Phénix* (1993).

Since 1957, he has taught at Darmstadt, then at Cologne, Basle, Buffalo (New York State University). Returning to Belgium in 1970, he was first professor of composition, then Director of the Conservatoire de Liège, as well as being a lecturer at the university of that town. In the 80's, Maurice Fleuret asked him to direct the setting up of the Institut de Pédagogie Musicale in Paris.

DARYL RUNSWICK

Daryl Runswick is a composer whose musical career has developed in many directions: Cambridge Chorister, studio bass guitarist, orchestral double bass player, Cleo Laine's pianist, arranger for the King's Singers, record producer, conductor, animateur, and the tenor singer in the pioneering vocal group Electric Phoenix. He composes for many media including the operatic stage, the concert hall, TV and film. He also involves himself in community work: with his partner Mary King he leads residential music courses for the disabled and is a director of Green Light Music Theatre.

fesseur de musique en résidence pour les handicapés et est directeur du Green Light Music Theatre.

Daryl Runswick est professeur de composition et de communication au Trinity College of Music de Londres. Son répertoire inclut *I sing the Body Electric, Lady Lazarus* et *Four by Five* (pour Electric Phoenix), *From Two Worlds, Four Nocturnes, I Am A Donut* et *Symphony For Voices,* ainsi qu'un opéra, *The Bells.*

KAIJA SAARIAHO

Compositeur finlandais née à Helsinki en 1952. Après des études de peinture et de dessin à l'Ecole supérieure des arts appliqués, de musicologie, à l'Université, et de composition avec Paavo Heininen, à l'Académie Sibelius de Helsinki (1976-1981), puis avec Brian Ferneyhough et Klaus Huber à la Hochschule für Musik de Freiburg im Breisgau (1981-1982), elle s'installe à Paris, où elle suit les cours d'informatique musicale de l'Ircam (1982), intégrant dès lors l'ordinateur dans ses techniques de composition : le studio expérimental de la radio finlandaise, le studio EMS à Stockholm, le studio du GRM à Paris et le studio de la Südwestfunk à Freiburg l'accueillent successivement. En 1980 et 1982, elle participe aux cours d'été de Darmstadt, avant d'être lauréate du Prix Kranichstein en 1986. *Stilleben* (1987-1988) reçoit le Prix Italia et le Prix Wilhelm Hansen, en 1988, *Stilleben* et *Io* (1986-1987) le Prix Ars Electronica en 1989. Parallèlement, elle participe à de nombreuses productions conjuguant diverses disciplines artistiques : ainsi, *Piipää* (1987), et *Maa,* musique de ballet, créée à l'Opéra National Finlandais, dans une chorégraphie de Carolyn Carlson (1991). Un séjour à San Diego, en 1988, l'incite à enrichir son univers symphonique : *Du cristal* (1989-1990), *...à la fumée* (1990), pour flûte, violoncelle et orchestre. De *...sah den Vögeln* (1981), pour soprano, 4 instruments et *live electronics,* à *Laconisme de l'aile* (1982), pour flûte, de *Verblendungen* (1982-1984) à *Lichtbogen* (1985-1986), de *Jardin secret I* (1984), pour bande, et *Jardin secret II* (1984-1986), pour clavecin et bande, à *Nymphea* (1987), pour quatuor à cordes et *live electronics,* l'art de Saariaho décline les virtualités de la clarté et de la texture du son.

Daryl Runswick is professor of composition and media studies at Trinity College of Music, London. His works include *I sing the Body Electric, Lady Lazarus* and *Four by Five* (all for Electric Phoenix), *From Two Worlds, Four Nocturnes, I Am A Donut* and *Symphony For Voices,* together with an opera, *The Bells.*

KAIJA SAARIAHO

This Finnish composer was born in Helsinki in 1952. She studied painting and drawing at the University of Applied Arts, musicology at the University and composition, with Paavo Heininen, at the Académie Sibélius in Helsinki (1976-1981), and then with Brian Ferneyhough and Klaus Huber at the Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau (1981-1982). She then moved to Paris, where she studied musical computing at Ircam (1982) and began to incorporate the computer into her composition techniques. She was a guest at, successively, Finnish radio's experimental studio, the EMS studio in Stockholm, the GRM studio in Paris and the Südwestfunk studio in Freiburg. In 1980 and 1982 she took part in the Darmstadt summer school, before being awarded the Prix Kranichstein in 1986. *Stilleben* (1987-1988) received the Prix Italia and the Prix Wilhelm Hansen in 1988, while *Stilleben* and *Io* (1986-1987) were awarded the Prix Ars Electronica in 1989. In parallel, she has taken part in many productions which unite different artisitic disciplines: among them, *Piipää* (1987) and *Maa,* music for ballet, first performed at the Finnish National Opera in a choreography by Carolyn Carlson (1991). A stay in San Diego in 1988 prompted her to develop her symphonic work: *Du cristal* (1989-1990), *...à la fumée* (1990), for flute, cello and orchestra. With works like *...sah den Vögeln* (1981), for soprano, four instruments and live electronics, *Laconisme de l'aile* (1982), for flute, *Verblendungen* (1982-1984), *Lichtbogen* (1985-1986), *Jardin secret I* (1984), for tape, *Jardin Secret II* (1984-1986), for harpsichord and tape and *Nymphea* (1987), for string quartet and live electronics, Saariaho's art catalogues the potentialities of clarity and texture in sound.

GILLES SIVILOTTO

Gilles Sivilotto est né à Hyères en 1964. De 1985 à 1990, il étudie la musique électroacoustique avec Michel Pascal au Conservatoire d'Aix-en-Provence puis au Centre International de Recherches Musicales de Nice et suit les cours de Mel Powel et Morton Subotnick au California Institute of the Arts (Los Angeles), où il séjourne grâce à une bourse de la fondation Lavoisier. Depuis 1991, il est compositeur au Groupe de Musique Expérimentale de Marseille.

Gilles Sivilotto a suivi en 1993-1994 le stage d'été et le cursus d'informatique musicale de l'Ircam. Il a obtenu une licence de musicologie en 1987.

Œuvres : *Du coton dans les oreilles* (musique électroacoustique), 1986. *Immobile* (installation vidéo-musicale interactive, musée d'Art moderne Cantini, Marseille), 1988. *Ne vois-tu rien venir ?* (musique électroacoustique), 1989. Out of my mind (installation vidéo-musicale, Cal-Arts), 1990. *Rapides I, II & III* pour piano solo et électroacoustique (commande du GMEM), 1992. *Télévision* (installation vidéo-musicale en collaboration avec le plasticien Laurent Chambert, Atheneum Dijon), 1993. *Rapide 4* (musique électroacoustique), 1995.

KAREN TANAKA

Karen Tanaka est née à Tokyo en 1961. Elle débute ses études musicales par le piano à quatre ans et des cours de composition à dix ans, avant d'étudier la composition auprès de Akira Miyoshi à la Toho Gakuen School of Music. Durant les quatres ans passés dans cet établissement, elle obtient plusieurs prix importants au Japon et en Europe pour ses compositions, y compris des prix aux concours de Viotti et de Trieste, et le Japan Symphony Fondation Award.

En 1986, elle s'installe à Paris et, avec le soutien d'une bourse de l'Etat français, elle étudie la composition avec Tristan Murail et travaille à l'Ircam comme stagiaire. En 1987 elle obtient le Prix Gaudeamus à l'International Music Week d'Amsterdam, et en 1988 le prix Muramatsu. En 1990-1991, elle étudie à Florence avec Luciano Berio grâce à une bourse de la Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger, et à une bourse du gouvernement japonais. En 1991-1992, elle participe au cursus de composition et d'informatique musica-

GILLES SIVILOTTO

Gilles Sivilotto was born in Hyères in 1964. From 1985 to 1990 he studied electroacoustic music with Michel Pascal at the Conservatoire d'Aix-en-Provence, and then at the CIRM (Centre International de Recherches Musicales, Nice) and attended Mel Powel and Morton Subotnick's classes at the California Institute of the Arts (Los Angeles), which he attended thanks to a grant from the Lavoisier foundation. Since 1991, he has been a composer with the GMEM (Groupe de Musique Expérimentale de Marseille).

In 1993-1994, Gilles Sivilotto attended Ircam's summer course and degree course in musical computing. He was awarded a degree in musicology in 1987.

Works: *Du coton dans les oreilles* (electroacoustic music), 1986. *Immobile* (interactive music/video installation, Musée d'Art Moderne Cantini, Marseille), 1988. *Ne vois-tu rien venir ?* (electroacoustic music), 1989. Out of my mind (music/video installation, Cal-Arts), 1990. *Rapides I, II & III* for solo piano and electroacoustics (GMEM commission), 1992. *Télévision* (music/video installation in collaboration with the artist Laurent Chambert, Atheneum Dijon), 1993. *Rapide IV* (electroacoustic music), 1995.

KAREN TANAKA

Karen Tanaka was born in Tokyo in 1961. Her musical education began with piano lessons when she was four years old and formal composition lessons from the age of ten. She studied composition with Akira Miyoshi at Toho Gakuen School of Music. During four years of study there, she won several major awards in Japan and Europe for her composition, including prizes at the Viotti and Trieste competitions and Japan Symphony Foundation Award.

In 1986 with the aid of the French Government Scholarship she moved to Paris to study composition with Tristan Murail and work at Ircam as a stagiaire. In 1987 she received the Gaudeamus Prize at the International Music Week in Amsterdam, and in 1988 she received the Muramatsu Prize. In 1990-1991 she studied with Luciano Berio in Florence with the fund of the Nadia and Lili Boulanger International Foundation and the Japanese Government Scholarship. In 1991-1992 she took one year course at Ircam to

le de l'Ircam où elle réalise une œuvre.

Sa musique a été interprétée et diffusée dans le monde entier. Ses pièces pour orchestre *Prismes, Initium* et *Wave Mechanics* et sa pièce pour soliste *Lilas* ont été enregistrées sur CD. Ses œuvres sont publiées par Chester Music Londres.

Œuvres principales : *Prismes* pour orchestre, enregistrement BIS-CD490 (1984), *Anamorphose* pour piano et orchestre de chambre,1986, *Crystalline* pour piano (1988), *Lilas* pour violoncelle, 1988 (enregistrement Wave Distribution WWCC7107), *Hommage en cristal* pour piano et cordes,1991, *Initium* pour orchestre et live electronics, 1992-1993 (enregistrement Camerata-32CM319), *Polarization* pour deux percussionnistes, 1994, *Wave Mechanics* pour instrumentistes, 1994 (enregistrement Deutsche Grammophon-POCG1860) et *Wave Mechanics II* pour violon et ordinateur, 1994.

study and realize a piece.

Her music has been widely performed and broadcast around the world. Her orchestral pieces *Prismes, Initium* and *Wave Mechanics,* and solo cello piece *Lilas* have been recorded on CD. Her works are published by Chester Music in London.

Major works : *Prismes* for orchestra, 1984 (recording BIS-CD490), *Anamorphose* for piano and chamber orchestra, 1986, *Crystalline* for piano, 1988, *Lilas* for cello, 1988 (recordingWave Distribution WWCC7107), *Hommage en cristal* for piano and string orchestra, 1991, *Initium* for orchestra and live electronics, 1992-1993 (recording Camerata-32CM319), *Polarization* for two percussionists, 1994, *Wave Mechanics* for instrumentalists, 1994 (recording Deutsche Grammophon-POCG1860) and *Wave Mechanics II* for violin and computer, 1994.

LES INTERPRETES
THE PERFORMERS

ROLAND AUZET, percussion

Roland Auzet est né en 1964. Il étudie la percussion avec Gaston Sylvestre au conservatoire de Rueil-Malmaison, obtient les prix d'excellence et de virtuosité à l'unanimité, le premier prix d'interprétation aux Rencontres internationales de musique contemporaine de Darmstadt en 1990. Il est également lauréat de la fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la vocation 1990.
Roland Auzet a participé à de nombreux concerts symphoniques avant de se consacrer au répertoire contemporain de percussion. Il se produit régulièrement en soliste, avec des ensembles de musique contemporaine, ainsi que dans le cadre de festivals internationaux de musique en France et à l'étranger.

LAURENT BOMONT, trompette

Né en 1967 à Constance (Allemagne), Laurent Bomont suit des études de trompette, de solfège et d'analyse au Conservatoire national de région de Nancy, puis au Conservatoire de Ville d'Avray, et entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris dans les classes de trompette, de musique de chambre et de jazz. Compositeur-arrangeur, il participe aux concerts du quintette de cuivres Euphonia, du Brass Band du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, de l'Ensemble Intercontemporain et de l'Ensemble 2e2m. Il joue sous la direction de Pierre Boulez, J. Conlon, C. Dutoit, P. Méfano, L. de Pablo, M. Plasson, M. Rosenthal ou K.H. Stockhausen, et enregistre le *Requiem* de Berlioz, le *Messie* de Haendel, le *Stabat Mater* et le *Gloria* de Poulenc... Admis à la Musique de la Sûreté (Police nationale), il est nommé trompette solo des Concerts Lamoureux en novembre 1993. Il est membre de l'ensemble Court-circuit.

MARIE BOYER, mezzo-soprano

Marie Boyer s'est formée auprès de professeurs tels que Lorraine Nubar au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, puis Eric Tappy, Juliette Bise, Ruben Lifschitz, Paolo Zedda à l'Atelier lyrique de l'Opéra de Lyon.

ROLAND AUZET, percussion

Roland Auzet was born in 1964. He studied percussion with Gaston Sylvestre at the Conservatoire de Rueil-Malmaison, where he was unanimously awarded the prizes for excellence and virtuosity, and won first prize at the Darmstadt International contemporary music festival in 1990. He also won the Marcel Bleustein-Blanchet foundation prize for vocation in 1990.
Roland Auzet performed in numerous symphonic concerts before devoting himself to the contemporary repertoire for percussion. He performs regularly as a soloist in contemporary music ensembles, and takes part in international music festivals in France and abroad.

LAURENT BOMONT, trumpet

Born in Constance (Germany) in 1967, Laurent Bomont studied trumpet, theory and analysis at the Conservatoire national de région in Nancy, then at the Conservatoire in Ville d'Avray, and was admitted to the Conservatoire national supérieur de musique in Paris to study trumpet, chamber music and jazz. A composer and arranger, he has taken part in concerts with the Euphonia brass quintet, the Conservatoire national supérieur de musique de Paris Brass Band, the Ensemble Intercontemporain and the 2e2m Ensemble. He has been conducted by Pierre Boulez, J. Conlon, C. Dutoit, P. Méfano, L. de Pablo, M. Plasson, M. Rosenthal and K.H. Stockhausen, and has recorded the *Requiem* by Berlioz, the *Messiah* by Handel, the *Stabat Mater* and the *Gloria* by Poulenc... A member of la Musique de la Sûreté (Police Nationale), he was named trumpet soloist for the Concerts Lamoureux in November 1993. He is a member of the Court-circuit ensemble.

MARIE BOYER, mezzo-soprano

Marie Boyer was trained by teachers such as Lorraine Nubar at the Conservatoire national supérieur de musique in Paris, and then Eric Tappy, Juliette Bise, Ruben Lifschitz, Paolo Zedda at the Lyric workshop of the Opéra de Lyon.
She has also taken part as a soloist in several recordings

Elle a par ailleurs participé à plusieurs enregistrements de l'ensemble Les Arts Florissants dans des rôles de solistes, mais ne souhaite pas se limiter à un époque musicale.
Marie Boyer se produit volontiers en récital (avec le pianiste Christophe Simonet), sur la scène de l'Opéra (à Lyon, à Lausanne) et se fait aussi souvent que possible l'interprète de la musique du XXe siècle : Schoenberg *(Pierrot lunaire)* ; Berio *(Folk Songs, Sequenza III).*
Elle était soliste pour l'opéra d'Arnaud Petit, *La Place de la République,* créé au Centre Georges-Pompidou en 1991.

VINCENT LIMOUZIN, vibraphone

Né le 10 mars 1961 à Saint-Maur, Vincent Limouzin effectue sa formation musicale au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Il obtient un premier prix de percussion en 1983. Vibraphoniste, percussionniste et synthétiseur, il se consacre au jazz, à l'improvisation, à la musique classique et contemporaine. Il participe à des concerts avec l'Ensemble Intercontemporain, l'ensemble Itinéraire, l'ensemble 2e2m. Intéressé par la pédagogie, il anime régulièrement des stages de formation : en 1991, stage de formation au vibraphone, au cours des Rencontres de contrebasse et percussion, à Cap-Breton ; en 1994, stage d'initiation à l'improvisation, pour le certificat d'aptitude de percussion du conservatoire de Pontoise.

DONATIENNE MICHEL-DANSAC, soprano

Née en 1965, elle commence ses études musicales dès l'âge de 7 ans à Nantes. En 1985, elle est admise au Conservatoire de Paris, en classe de scène, puis de chant. Elle y obtiendra son prix en 1990. En 1985, elle participe à la création à Moscou de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, sous la direction de Manuel Rosenthal. En 1988, elle est engagée à la Comédie-Française, pour y interpréter le rôle chanté d'une jeune juive dans *Esther,* tragédie de Jean Racine. Cette même année, elle débute dans la musique contemporaine en participant au *Laborintus II* de Luciano Berio, avec l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez. L'année suivante, elle interprète le rôle de Juliette II dans *Roméo et Juliette* de Pascal Dusapin, lors de la créa-

with the Les Arts Florissants ensemble, but does not wish to limit herself to any one musical period.
Marie Boyer readily performs in recitals (with the pianist Christophe Simonet), on stage for opera (in Lyon and Lausanne) and performs 20th century music as often as she can: Schoenberg *(Pierrot lunaire);* Berio *(Folk Songs, Sequenza III).*
She was a soloist in Arnaud Petit's opera, *La Place de la République,* first performed at the Centre Georges-Pompidou in 1991.

VINCENT LIMOUZIN, vibraphone

Born on the 10 March 1961 in Saint Maur, Vincent Limouzin pursued his musical training at the Conservatoire national supérieur de musique in Paris. He won first prize for percussion in 1983. Playing the vibraphone, percussion and synthesizer, he devotes himself to jazz, improvisation, classical and contemporary music. He has taken part in concerts with the Ensemble Intercontemporain, the Ensemble Itinéraire and the 2e2m ensemble. A keen teacher, he regularly gives training courses: in 1991, a vibraphone course at the double-bass and percussion festival at Cap-Breton; in 1994, a course in improvisation for beginners, for the certificate of aptitude in percussion at the Conservatoire de Pontoise.

DONATIENNE MICHEL-DANSAC, soprano

Born in 1965, she began her musical education at the age of 7 in Nantes. She was admitted to the Conservatoire de Paris in 1985, for stage classes, then singing. She won the prize there in 1990. In 1985 she took part in the first performance of Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande,* conducted by Manuel Rosenthal in Moscow. In 1988 she was chosen by the Comédie Française to play the singing part of a young jewess in *Esther,* the tragedy by Jean Racine. The same year she first entered the field of contemporary music, taking part in Luciano Berio's *Laborintus II* with the Ensemble Intercontemporain, conducted by Pierre Boulez. The following year, she played the role of Juliette II in *Romeo et Juliette* by Pascal Dusapin, at the opera's first performance at the Radio-France and Montpellier festival.

tion de l'opéra au festival de Radio-France et de Montpellier. En mai 1993 elle a créé *Sextuor* de Georges Aperghis, au Théâtre des Amandiers à Nanterre, et en juin de la même année, *Matériaux en écho* de Philippe Manoury, pendant l'Académie d'été de l'Ircam. Parallèlement à la musique d'aujourd'hui, Donatienne Michel-Dansac interprète des œuvres du répertoire classique et baroque.

ROSCOE MITCHELL, saxophone

Roscoe Mitchell est né en 1940 à Chicago. De 1958 à 1961 il joue du saxophone alto avec le Headquarters USARA Band de l'armée américaine basée à Heidelberg en Allemagne. En 1961 il intègre le Muhal Richard Abrams Experimental Big Band à Chicago. Il est membre fondateur, en 1964, de l'Association for the Advancement of Creative Musicians. De 1964 à 1970 il est doyen de cette association. En 1965-1966 il dirige le Roscoe Mitchell Sextett puis, en 1966-1968 le Roscoe Mitchell Quartett, et de 1968 à 1969 le Roscoe Mitchell Art Ensemble. Il crée également, en 1974, le Creative Arts Collective (East Lansing, Michigan), dont il est le directeur jusqu'en 1977. De 1977 à 1979 il est successivement artiste en résidence à l'université d'Illinois de Champaign (1977), au Creative Music studio de Woodstock (1978-1979), à la Vilas Fondation de l'université du Wisconsin (1981) (où il donne des conférences de 1988 à 1989) et enfin au Banff Center, à Alberta, Canada.

Avec l'Art Ensemble de Chicago, Roscoe Mitchell sillonne de 1964 à 1991 les Etats-Unis, l'Europe, en passant par le Canada, le Japon, l'Australie, etc, où il se produit dans de nombreux festivals et tournées. Il se produit également en solo dans le monde entier.

Il a obtenu un grand nombre de bourses, et de nombreux prix sont venus couronner sa carrière.

BENNY SLUCHIN, trombone

Benny Sluchin fait ses études musicales au Conservatoire de Tel Aviv, sa ville natale, et à l'Académie de musique de Jérusalem. Parallèlement, il suit des cours de mathématiques et de philosophie à l'université de Tel Aviv et obtient

In May 1993 she took part in the first performance of *Sextuor* by Georges Aperghis, at the Théatre des Amandiers in Nanterre, and performed in *Matériaux en écho* by Philippe Manoury in June of the same year, during Ircam's Summer Academy. In parallel to the music of today, Donatienne Michel-Dansac performs works from the classical and baroque repertoire.

ROSCOE MITCHELL, saxophone

Roscoe Mitchell was born in Chicago in 1940. From 1958 to 1961, he played alto saxophone with the American Army's Headquarters USARA Band, based in Heidelberg, Germany. In 1961 he joined the Muhal Richard Abrams Experimental Big Band in Chicago. He was a founder member of the Association for the Advancement of Creative Musicians in 1964. He was senior member of this association from 1964 to 1970. In 1965-1966 he was leader of the Roscoe Mitchell Sextet, then in 1966-1968 of the Roscoe Mitchell Quartet, and then from 1968 to 1969 of the Roscoe Mitchell Art Ensemble. In 1974 he also set up the Creative Arts Collective (East Lansing, Michigan), which he directed until 1977. From 1977 to 1979 he was artist in residence at, successively, the University of Illinois at Champaign (1977), the Creative Music studio in Woodstock (1978-1979), the Vilas Foundation at the University of Wisconsin (1981) (where he lectured from 1988 to 1989) and finally at the Banff Center, in Alberta, Canada.

From 1964 to 1991, Roscoe Mitchell criss-crossed the United States and Europe with the Art Ensemble of Chicago, passing through Canada, Japan, Australia, etc., where he has performed in numerous festivals and tours. He also gives solo concerts across the world. He has been awarded a large number of grants, and numerous prizes have crowned his long career.

BENNY SLUCHIN, trombone

Benny Sluchin studied music at the Conservatory of Tel Aviv, his home town, and at the Jerusalem Academy of Music. In parallel, he studied mathematics and philosophy at the University of Tel Aviv and was awarded a Master of

un “Master of Science” avec distinction. Il joue d’abord avec l’Orchestre Philarmonique d’Israël pendant deux ans avant d’occuper, quatre ans durant, le poste de co-soliste à l’Orchestre Symphonique de Jérusalem. Une bourse du gouvernement allemand le mène à Cologne où il travaille avec Vinko Globokar.

Depuis 1976, il fait partie de l’Ensemble Intercontemporain. Il joue les œuvres les plus représentatives du trombone contemporain et participe à de nombreuses créations de pièces solistes (Iannis Xenakis, Vinko Globokar, Gérard Grisey, Pascal Dusapin, Frédérick Martin...). Il est aussi membre des Cuivres de l’Intercontemporain.

Parallèlement, il prend part aux recherches acoustiques de l’Ircam et achève une thèse de Doctorat en mathématiques en 1982. Il est l’auteur de plusieurs articles et ouvrages pédagogiques. Benny Sluchin a participé à plusieurs enregistrements : *Le Trombone Contemporain* et *French Bel canto Trombone.*

ENSEMBLE ITINÉRAIRE

Fondé en 1973 par des compositeurs et des instrumentistes issus du Conservatoire de Paris, l’Ensemble Itinéraire a été parrainé dès son origine par Olivier Messiaen, Iannis Xenakis et Betsy Jolas.

Sur ces bases, l’Ensemble Itinéraire a révélé les principaux noms de la création musicale française et internationale de la génération dite « post-sérielle ». Si le courant spectral, le développement des nouvelles technologies axées sur le temps réel, les nouvelles relations entre écriture et acoustique, furent les caractéristiques essentielles de l’Ensemble, celui-ci a su dès la fin des années quatre vingt intégrer les nécessités de la toute nouvelle génération de compositeurs pour qui la relation aux différents héritages musicaux n’est plus aussi souveraine ni impérative. A ce titre, l’Itinéraire reste fidèle à sa mission initiale.

Les décisions artistiques de l’Ensemble, placées sous la responsabilité de Michaël Levinas, émanent d’un comité de lecture, réunissant des personnalités appartenant à des générations et des esthétiques variées, de façon à exprimer la multiplicité et la complexité de la création musicale arrivée au terme d’un siècle qui est aussi la fin d’un millénaire.

Science degree with distinction. He began playing with the Israel Philharmonic Orchestra for two years, before holding the position of co-soloist with the Jerusalem Symphony Orchestra for four years. A grant from the German government took him to Cologne, where he worked with Vinko Globokar.

He has been a member of the Ensemble Intercontemporain since 1976. He has played the most representative contemporary works for trombone and has taken part in numerous first performances of solo works (Iannis Xenakis, Vinko Globokar, Gérard Grisey, Pascal Dusapin, Frédérick Martin...). He is also a member of the Cuivres de l’Intercontemporain. In parallel, he has taken part in Ircam’s acoustic research and finished a thesis for a Doctorate in mathematics in 1982. He is the author of several articles and educational works. Benny Sluchin has taken part in several recordings: *Le Trombone Contemporain* and *French Bel canto Trombone.*

ENSEMBLE ITINÉRAIRE

Founded in 1973 by a group of composers and instrumentalists who had studied at the Conservatoire de Paris, the Ensemble Itinéraire was from its inception patronised by Olivier Messiaen, Iannis Xenakis and Betsy Jolas.

Starting from this basis, the Ensemble Itinéraire has revealed the key names in French and international musical creation from what has become known as the “post-serial” generation. The spectral movement, the development of new technologies anchored in real time and new relationships between writing and acoustics were all fundamental characteristics of the Ensemble. But since the end of the 80’s, it has also succeeded in incorporating the preoccupations of a brand new generation of composers, for whom the relationship with pre-existing musical traditions is no longer so commanding or urgent. The Itinéraire thus remains faithful to its original mission. The Ensemble’s artistic decisions are made by a reading commitee, chaired by Michaël Levinas, which comprises a varied mixture of personalities from different generational and aesthetic backgrounds, in order to express the multiplicity and complexity of musical creation at this end of a century which is also the end of a millenium.

L'Itinéraire dispose d'une cellule électroacoustique, implantée à Massy (Essonne), qui participe chaque année à l'élaboration d'œuvres nouvelles. Les pièces majeures dont l'Ensemble a fait la création lors de la saison régulière, au Centre Georges-Pompidou notamment, ont été reprises par les principales institutions et festivals internationaux : ainsi, comptant aujourd'hui parmi les Ensembles les plus renommés de la vie musicale européenne, l'Itinéraire a été récemment l'invité de festivals à Zurich, Milan, Londres, Prague, Rome, et partira prochainement à Bruxelles, Erevan, Strasbourg et Orléans.

Depuis deux ans, le cadre de l'existence de l'Ensemble constitue une formation fixe de jeunes musiciens, dirigée par Pascal Rophé. Particulièrement sensible au répertoire contemporain, ce dernier est chargé de structurer le nouvel Ensemble, d'en assurer la cohérence musicale et de participer à la constitution d'un répertoire classique d'œuvres du XXe siècle.

Ces spécificités ont permis à l'Ensemble d'engager des relations étroites avec les principales institutions musicales en France, et notamment avec l'Ircam, les Conservatoires Nationaux et municipaux de Musique de Paris, Radio France. Il est le premier à avoir développé des relations privilégiées avec la jeune création italienne au sein d'une convention avec l'association pour la musique contemporaine de Milan, Nuove Sincronie.

MUSICIENS JOUANT DANS CE CONCERT

SOPHIE DARDEAU, flûte
PHILIPPE GRAUVOGEL, hautbois
JÉROME HILAIRE, ERIC LAMBERGER, clarinette
YVES PICHARD, basson
MICHAEL CLIQUENNOIS, cor
GÉRARD BOULANGER, trompette
PASCAL GONZALES, trombone
ISABELLE CORNELIS, FRANÇOISE GAGNEUX, percussions
HUGUES LECLERE, piano
FUMINORI TANADA, piano/synthétiseur
VIRGINIE TARRETE, harpe
JANE PETERS, VIRGINIE DESCHARMES, violon
EMMANUEL HARATYK, alto
PIERRE MORLET, violoncelle
MARIE-SOPHIE LAURENS, contrebasse

The Itinéraire has an electroacoustic unit, based in Massy (Essonne), which each year participates in the development of new works. Major pieces first performed by the Ensemble during the regular season, notably at the Centre Georges-Pompidou, have been reprogrammed by the leading international festivals and institutions: the Ensemble is thus now recognised as being one of the leading lights of the European musical community. It has recently been invited to the Zurich, Milan, London, Prague and Rome festivals, and will soon travel to Brussels, Erevan, Strasbourg and Orléans. During the past two years the Ensemble has developed a permanent training programme for young musicians, directed by Pascal Rophé, who is particularly open to the contemporary repertoire. He has been given the task of structuring the new Ensemble, ensuring its musical coherence and participating in the development of a classical repertoire of 20th century works.

These specific features have enabled the Ensemble to build close relationships with the leading musical institutions in France, in particular with Ircam, the national and local Conservatoires de musique in Paris and Radio France. It has been a groundbreaker in developing close links with the new wave of Italian creation via an agreement with the association for contemporary music in Milan, Nuove Sincronie.

MUSICIANS PLAYING IN THIS CONCERT

SOPHIE DARDEAU, flute
PHILIPPE GRAUVOGEL, oboe
JÉROME HILAIRE, ERIC LAMBERGER, clarinet
YVES PICHARD, bassoon
MICHAEL CLIQUENNOIS, horn
GÉRARD BOULANGER, trumpet
PASCAL GONZALES, trombone
ISABELLE CORNELIS, FRANÇOISE GAGNEUX, percussions
HUGUES LECLERE, piano
FUMINORI TANADA, piano/synthetizer
VIRGINIE TARRETE, harp
JANE PETERS, VIRGINIE DESCHARMES, violin
EMMANUEL HARATYK, viola
PIERRE MORLET, cello
MARIE-SOPHIE LAURENS, double bass

PASCAL ROPHÉ, direction

Au terme de ses études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Pascal Rophé remporte le second prix du concours international des jeunes chefs d'orchestre de Besançon en 1988.

Ayant une sensibilité extrêmement développée à l'égard du répertoire du XXe siècle, il dirige régulièrement des ensembles tels que l'Ensemble Intercontemporain, L'Itinéraire, l'Ensemble Varèse (Italie).

Depuis septembre 1990, il a été invité à diriger l'Orchestre National de France et l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse, l'Orchestre national de Lille, l'Orchestre philharmonique de Montpellier, l'Ensemble Avanti.

Chef assistant à l'Ensemble Intercontemporain depuis décembre 1992, Pascal Rophé est nommé, en janvier 1994, chef principal de l'Itinéraire.

Au cours de la saison 1994/1995, Pascal Rophé a été, entre autres, à la tête du BBC Symphony Orchestra (février 1995) à la Cité de la Musique à la Villette et a préparé l'Orchestre du Conservatoire de Paris pour l'œuvre de Pierre Boulez *Rituel*, donnée en concert à la Cité de la Musique sous la direction du compositeur en mars 1995.

CONTRECHAMPS

Fondé par Philippe Albèra en 1977 dans le cadre de la Salle Patiño à Genève, Contrechamps se consacre à la seule musique contemporaine : ainsi furent créés successivement l'Ensemble Contrechamps et la Revue Contrechamps (publiée par l'Age d'Homme). En 1991, Contrechamps fonde sa propre édition et a fait paraître plusieurs ouvrages sur des compositeurs actuels. Contrechamps organise des concerts à Genève, et participe activement a Festival Archipel - Musiques d'aujourd'hui.

Contrechamps a par ailleurs produit deux films documentaires sur la musique contemporaine (Berio et Nono). Un troisième film est en préparation sur le compositeur Heinz Holliger.

Fondé en 1980, l'Ensemble Contrechamps s'est donné pour mission de jouer le répertoire de la musique du XXe siècle

PASCAL ROPHÉ, conductor

At the end of his studies at the Conservatoire national supérieur de musique in Paris, Pascal Rophé won second prize at the 1988 international competition for young conductors in Besançon.

Particularly open to the 20th century repertoire, he regularly conducts ensembles such as the Ensemble Intercontemporain, The Itinéraire and the Ensemble Varèse (Italy).

Since September 1990, he has been invited to conduct the Orchestre National de France, Radio France's Orchestre Philharmonique, the orchestra of the Opéra de Lyon, the Orchestre national du Capitole de Toulouse, the Orchestre national de Lille, the Montpellier Orchestre philharmonique and the Ensemble Avanti.

Assistant conductor with the Ensemble Intercontemporain since December 1992, Pascal Rophé was named chief conductor of the Itinéraire in January 1994.

During the 1994/1995 season, Pascal Rophé has, among other things, conducted the BBC Symphony Orchestra at the Cité de la Musique at La Villette (February 1995) and has prepared the orchestra of the Conservatoire de Paris for Pierre Boulez's work Rituel, performed at the Cité de la Musique in 1995, conducted by the composer.

CONTRECHAMPS

Founded in 1980 by Philippe Albera as part of the activities of the Salle Patiño, Contrechamps devotes itself especially to contemporary music; so, successively the Ensemble Contrechamps and the Revue Contrechamps (with the collaboration of l'Age d'Homme) have been created. In 1991 Contrechamps has set up his own publishing department and has published several books on present composers. Contrechamps organizes concerts in Geneva and takes part actively in "Festival Archipel, Musiques d'Aujourd'hui". Moreover, Contrechamp has produced two documentaries on contemporary music (Berio and Nono). A third film is being prepared on the Swiss composer Heinz Holliger.

Founded in 1980, the Contrechamps ensemble is dedicated to playing the 20th century repertoire and encouraging the

et de susciter la création de nouvelles œuvres. Sa formation de base est celle du *Pierrot lunaire* (flûte, clarinette, piano, vilon, violoncelle), à laquelle s'ajoute un percussionniste, mais elle s'étend à des effectifs jusqu'à 25 musiciens environ.
L'Ensemble organise un saison de concerts à Genève, à la Salle Patiño ; il est régulièrement invité dans des festivals internationaux et réalise chaque année des tournées (Europe, Asie, Amérique latine...).
Parmi les personnalités musicales avec lesquelles l'ensemble a collaboré, notons Heinz Holliger, Brian Ferneyhough, Franco Donatoni, Elliott Carter, Klaus Huber, Michael Jarrell, Arturo Tamayo, Giorgio Bernasconi, Peter Eötvös, Irvine Arditti, Claude Helffer, Zsolt Nagy, Farhad Mechkat, Diego Masson, Olivier Cuendet, Jürg Wyttenbach...
L'Ensemble Contrechamps a enregistré des œuvres de Michael Jarrell, Heinz Holliger et Emmanuel Nunes, ainsi que de Brian Ferneyhough et Gustav Mahler. Ces disques sont édités chez Accord.
L'ensemble Contrechamps bénéficie du soutien de la Fondation Patiño, de la Ville et de l'Etat de Genève, de Pro Helvetia, et ponctuellement de la Fondation Nestlé pour l'Art, et de la Fondation Stanley Johnson.

MUSICIENS JOUANT DANS CE CONCERT
SYLVAIN LOMBARD, hautbois
RENÉ MEYER, clarinette
ANDREA BANDINI, trombone
ISABELLE MAGNENAT, violon
DANIEL HAEFLIGER, violoncelle

MARK FOSTER, direction

D'ascendance chinoise et lithuanienne, Mark Foster naît en 1957 à Melbourne, où il étudie le piano et la composition. Une bourse du Deutscher Akademischer Austauschdienst lui permet de se perfectionner à Munich de 1978 à 1980. Pendant cette période, il commence à diriger et à orchestrer diverses musiques de films et de scène. En 1980, il devient chef de chant et assistant de direction d'orchestre à l'Opéra de Zürich, puis à l'Opéra de Berlin de 1981 à 1983. En 1983, Mark Foster est nommé Directeur des Etudes Musi-

creation of new works. Its basic structure is that of the *Pierrot Lunaire*, to which is added a percussionist, but it can expand to up to 25 musicians.
The Ensemble organises a season of concerts in Geneva, at the Salle Patiño; it is a regular guest at international festivals and organises a tour each year (Europe, Asia, Latin America...).
Among the musical personalities with whom the ensemble has collaborated figure, Heinz Holliger, Brian Ferneyhough, Franco Donatoni, Elliott Carter, Klaus Huber, Michael Jarrell, Arturo Tamayo, Giorgio Bernasconi, Péter Eötvös, Irvine Arditti, Claude Helffer, Zsolt Nagy, Farhad Mechkat, Diego Masson, Olivier Cuendet, Jürg Wittenbach...
The Contrechamps Ensemble has recorded works by Michael Jarrell, Heinz Holliger and Emmanuel Nunes, as well as by Brian Ferneyhough and Gustav Mahler. These discs are released by Accord.
The Ensemble Contrechamps is sponsored by the Fondation Patiño, the City and the State of Geneva and occasionally by the Fondation Nestlé pour l'Art and the Fondation Stanley Johnson.

MUSICIANS PLAYING IN THIS CONCERT
SYLVAIN LOMBARD, oboe
RENÉ MEYER, clarinet
ANDREA BANDINI, trombone
ISABELLE MAGNENAT, violin
DANIEL HAEFLIGER, cello

MARK FOSTER, conductor

Of Chinese and Lithuanian descent, Mark Foster was born in 1957 in Melbourne, where he studied piano and composition. A grant from the Deutscher Akademischer Austauschdienst enabled him to complete his studies in Munich from 1978 to 1980. During this period, he began to conduct and orchestrate different music for films and concerts. In 1980 he became choirmaster and assistant conductor with the Zurich opera, and then with the Berlin opera from 1981 to 1983. In 1983, Mark Foster was named Director of Musical Studies at the Opéra de Lyon. Since then, he has regularly given courses in orchestral

cales à l'Opéra de Lyon. Depuis, il anime régulièrement avec Peter Eötvös des stages de direction d'orchestre dans le cadre du Festival Bartók à Szombathely (Hongrie). Il assume également les fonctions d'assistant d'Emmanuel Krivine à la tête de l'Orchestre National de Lyon et de l'Orchestre Français des Jeunes. En 1985 il fonde à Lyon l'Ensemble Forum, ensemble instrumental modulable, dont le but est de promouvoir toutes les musiques du XXe siècle. A ce jour, Mark Foster a dirigé de nombreux orchestres et ensembles : l'Orchestre Symphonique du Westdeutscher Rundfunk à Cologne, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre de la RAI à Turin, le Radio Sinfonie Orchester à Berlin, l'Orchestre National de Lyon, l'Ensemble Recherche, Die Junge Deutsche Philharmonie, le Basel Sinfonietta, le Collegium Musicum de Zürich, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Asko d'Amsterdam...

ELECTRIC PHOENIX

Depuis 1978, date à laquelle il donne son tout premier concert, Electric Phœnix s'est forgé une réputation internationale en tant que groupe vocal expérimental de haut niveau. Il se distingue par une programmation innovatrice, une équipe de musiciens exceptionnels, une utilisation inventive de l'équipement électronique conduisant au développement de nouvelles techniques, et la constante expansion de ses ressources.

Ceci a généré un répertoire entièrement nouveau, constitué en partie de pièces spécialement écrites pour le groupe par des compositeurs établis tels Berio, Cage et Pousseur, ainsi que par la nouvelle génération de jeunes compositeurs spécialistes dont Trevor Wishart, William Brooks et Daryl Runswick. Le groupe ajoute autant de chanteurs supplémentaires que nécessaire, et a joué la *Sinfonia* de Berio dans le monde entier, souvent au cours de concerts dirigés par le compositeur en personne. En 1989, Electric Phoenix a enregistré cette pièce avec le Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, sous la direction de Ricardo Chailly pour Decca, et en 1994 à nouveau, sous la direction de Semyon Bychkov pour PhilLIPS.

Electric Phoenix a sorti sept disques solo. De plus, indé-

conducting with Peter Eötvös at the Bartok Festival at Szombathely (Hungary). He also holds the post of Emmanuel Krivine's assistant at the head of the Orchestre National de Lyon and the Orchestre Français des Jeunes. In 1985 he founded the Ensemble Forum in Lyon, a variable instrumental ensemble whose goal is to promote all the music of the 20th century. Mark Foster has conducted numerous orchestras and ensembles: the Westdeutscher Rundfunk Symphony Orchestra in Cologne, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, the RAI orchestra in Turin, the Radio Sinfonie Orchester in Berlin, the Orchestre National de Lyon, the Ensemble Recherche, Die Junge Deutsche Philharmonie, the Basel Sinfonietta, the Collegium Musicum in Zurich, the Ensemble Intercontemporain, the Ensemble Asko in Amsterdam...

ELECTRIC PHOENIX

Electric Phoenix gave its first concert in May 1978, and has since achieved a worldwide reputation as one of the leading international experimental vocal groups. Its hallmarks are innovative programming, exceptional musicianship, and inventive use of electronic equipment in the development of new techniques and the constant expansion of resources.

They have generated an entirely new repertory, for which both established composers such as Berio, Cage and Pousseur, together with a new generation of young specialist composers including Trevor Wishart, William Brooks and Daryl Runswick – have written works. The group adds additional singers as necessary and has performed Berio's *Sinfonia* all over the world, often in performances conducted by the composer. In 1989 it performed and recorded the work with the Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, conducted by Ricardo Chailly for Decca, and in 1994 it recorded the work again with the Orchestre de Paris, conducted by Semyon Bychkov for Philips.

Electric Phoenix has made seven solo records; and apart from annual tours of the USA and Canada, and television appearances, it is committed to a full-programme of educa-

pendamment de tournées annuelles aux Etats-Unis et au Canada, et de prestation télévisées, il est engagé dans un programme éducatif complet. Il partage également son temps entre l'organisation d'ateliers pratiques dans les écoles, collèges et universités, et il a produit trois vidéos pédagogiques pour le Inner London Education Authority.

CHANTEURS PARTICIPANTS À CONCERT
JUDITH REES, soprano
MARIEL DICKINSON, mezzo-soprano
DARYL RUNSWICK, ténor
TERRY EDWARDS, basse
BRIAN ETHERIDGE, basse

VOXNOVA

L'ensemble Voxnova a été fondé en 1992 par Nicolas Isherwood. Dédié au répertoire contemporain du solo au sextuor, Voxnova s'est produit dans des lieux prestigieux tels que le Centre Georges-Pompidou à Paris, le festival Ars Musica à Bruxelles, le Hessischer Rundfunk à Francfort, l'Abbaye de Royaumont, le festival d'Alicante, le festival de Rotterdam et le festival Romaeuropa de la Villa Medicis à Rome, ainsi qu'en tournée en Asie (Japon, Taïwan, Hong-Kong).
En dehors de sa vocation principale, la musique *a cappella*, Voxnova a chanté avec le Quatuor Arditti, l'ensemble de l'Itinéraire et l'ensemble 2e2m. Voxnova a créé des œuvres de Giacinto Scelsi, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Luis de Pablo, et a enregistré trois disques compacts, dont *Scelsi, Byzance, Les Alchimistes,* édité chez Hat Hut (distribution Harmonia Mundi).
Actuellement en résidence au Centre national d'art et technologie de Reims, Voxnova est missionné par la Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne et bénéficie d'une subvention de l'AFAA (Ministère des Affaires étrangères).
Voxnova vient de participer à l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* de Victor Ullmann avec l'ensemble 2e2m au Centre Georges-Pompidou en avril 1995.

tional engagements. Regular practical workshop sessions for schools, colleges and universities are part of its schedule and it has made three educational videos for the inner London Education Authority.

SINGERS PARTICIPATING IN THIS CONCERT
JUDITH REES, soprano
MARIEL DICKINSON, mezzo-soprano
DARYL RUNSWICK, tenor
TERRY EDWARDS, bass
BRIAN ETHERIDGE, bass

VOXNOVA

The Voxnova ensemble was founded by Nicolas Isherwood in 1992. Dedicated to the contemporary repertoire, from the solo to the sextet, Voxnova has performed in prestigious venues like the Centre Georges-Pompidou in Paris, the Ars Musica festival in Brussels, the Hessischer Rundfunk in Frankfurt, The Abbey at Royaumont, the Alicante festival, the Rotterdam festival and the Roma Europa festival at the Villa Medicis in Rome, as well as on tour in Asia (Japan, Taiwan, Hong Kong).
Apart from its main vocation of *a cappella* music, Voxnova has also sung with the Quattuor Arditti, the Itinéraire ensemble and the 2e2m ensemble. Voxnova has participated in first performances of works by Giacinto Scelsi, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Luis de Pablo, and has recorded three compact discs, *Scelsi, Byzance and Les Alchimistes,* released by Hat Hut (Harmonia Mundi distribution).
Currently in residence at the Centre National d'Art et Technologie in Reims, Voxnova was assigned by the Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne and is supported by the AFAA (Ministère des Affaires Etrangères).
Voxnova recently took part in Victor Ullmann's opera *Der Kaiser von Atlantis* with the 2e2m ensemble at the Centre Georges-Pompidou.

Chanteurs participants à ce concert

Valérie Chouaniere, soprano
Catherine Estourelle, soprano
Isabelle Soccoja, mezzo-soprano
Elisabeth Lagneau, mezzo-soprano
Stuart Patterson, ténor
Pascal Sausy, baryton
Nicholas Isherwood, basse

Singers participating in this concert

Valérie Chouaniere, soprano
Catherine Estourelle, soprano
Isabelle Soccoja, mezzo-soprano
Elisabeth Lagneau, mezzo-soprano
Stuart Patterson, ténor
Pascal Sausy, baryton
Nicholas Isherwood, bass