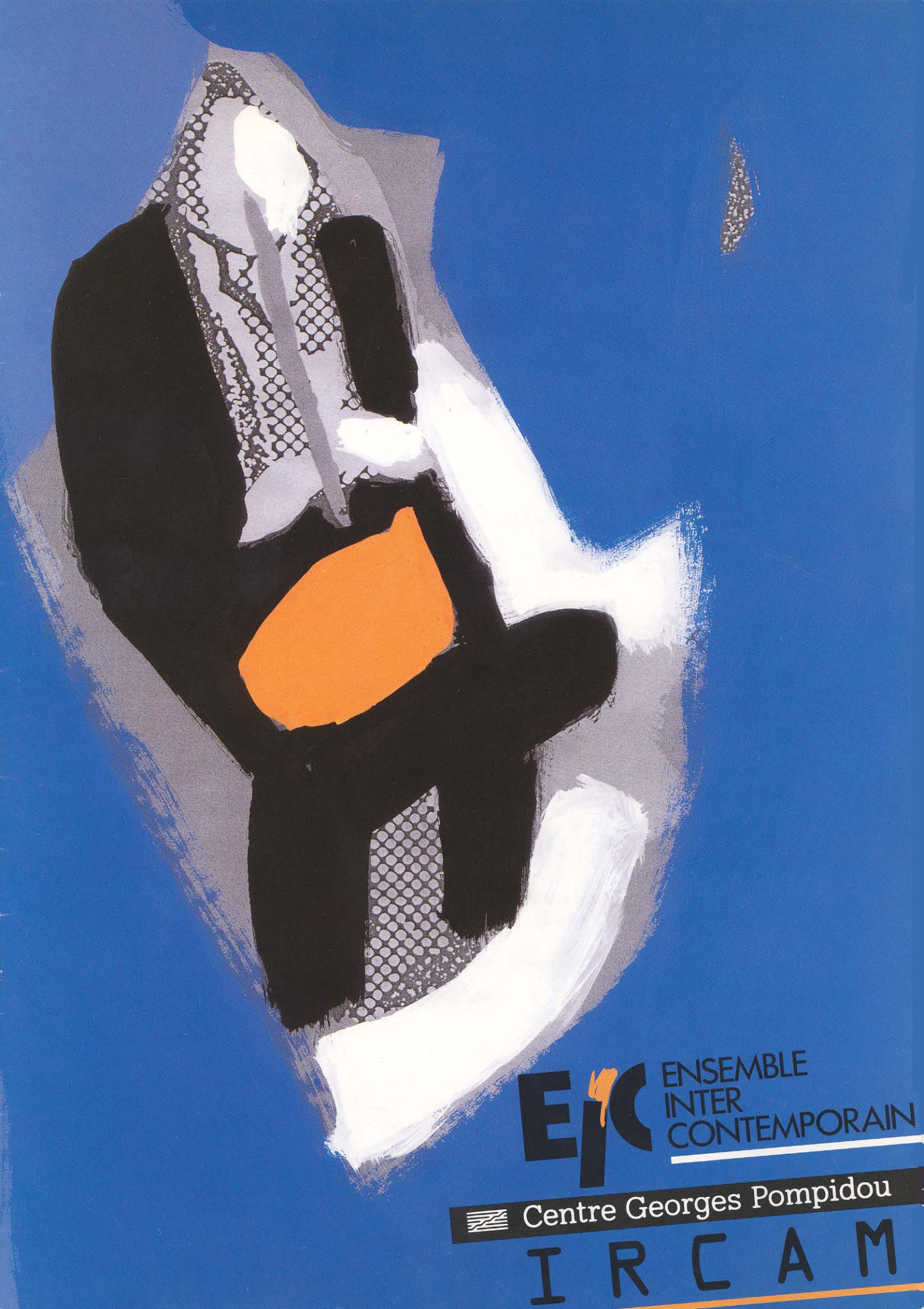

EIC ENSEMBLE INTER CONTEMPORAIN

Centre Georges Pompidou

IRCAM

La jeune musique française

du 4 au 24 février 1989

Philippe Durville
Imac

Marc-André Dalbavie
Diadèmes

*

Philippe Manoury
Pluton

Ensemble InterContemporain
Direction Peter Eötvös

Ichiro Nodaïra, piano
Garth Knox, alto

Régie son et Technique IRCAM

ENSEMBLE INTER CONTEMPORAIN
Centre Georges Pompidou
IRCAM

Vendredi 24 février
20 h 30
Centre Georges Pompidou
Grande Salle

Philippe Albèra

La jeune musique française

Le terme de musique française impose en premier lieu de poser deux questions : le critère national est-il encore significatif aujourd'hui ? La jeune musique actuelle prolonge-t-elle une tradition séculaire proprement française?

Si l'on s'en tient aux propos des compositeurs eux-mêmes, il faut donner à ces deux questions des réponses négatives. Il est vrai que le nationalisme en musique, après avoir joué un rôle essentiel dans la première moitié du XXème siècle - citons Debussy , Janacek, Bartok, Stravinsky, de Falla, et relevons à quel point la musique du Groupe des Six était loin de celle de l'Ecole de Vienne - , est devenu un élément tout à fait secondaire après la seconde guerre mondiale : la génération des années cinquante-soixante s'est voulue résolument internationaliste, même s'il est possible de repérer, entre des compositeurs comme Boulez, Berio et Stockhausen par exemple, des caractéristiques propres à leur culture d'origine. L'héritage qu'elle a laissé est avant tout celui d'une pensée et d'une pratique musicales renouvelées, fondées sur l'expérimentation réfléchie du matériau et du langage, sans référence à une quelconque tradition. Les jeunes compositeurs français ont élu leurs modèles, qu'il s'agisse de Boulez, Xenakis, Stockhausen, Ligeti, Donatoni ou Scelsi, sans se soucier de la notion périmée d'écoles nationales ; on remarquera toutefois leur peu d'intérêt pour les mouvements minimalistes et néos qui fleurirent en Allemagne, en Italie et aux Etats-Unis notamment dans les années soixante-dix : musique répétitive, nouvelle simplicité, néo-romantisme, etc...

Le refus d'une tradition assumée est en réalité une caractéristique des musiciens français. Hugues Dufourt parle d'une " tradition d'isolés", et Philippe Manoury constate qu'il "n'existe pas de tradition française très constituée". On peut envisager ce refus comme une révolte contre l'académisme qui règne dans les institutions musicales depuis la Révolution française : aux conventions érigées en principes, s'oppose un esprit moderne et individualiste d'autofondation du style musical qui tend, par le pouvoir de l'imagination - lequel s'appuie aussi sur la réflexion esthétique - et par l'évasion vers d'autres champs artistiques, vers d'autres cultures - l'exotisme est une constante de la musique française - à produire de l'inouï. Difficile dès lors d'instaurer une tradition fondée sur la continuité, lorsqu'on ne reconnaît, comme Boulez, que les "personnalités exceptionnelles". Celles que les jeunes compositeurs citent le plus régulièrement sont : Debussy, Varèse, Messiaen et Boulez.

Or cette filiation fait apparaître une sensibilité qu'on retrouve sans peine dans la jeune musique française, et que Michael Levinas associe à la "prépondérance de la pensée verticale et harmonique". Elle repose en effet sur l'importance primordiale accordée aux qualités du fait sonore au détriment de ses fonctions dynamiques. Les sons ou complexes sonores sont envisagés pour eux-mêmes, avec leurs qualités de timbre, de couleurs, de résonance, et sont travaillés de l'intérieur. Très caractérisés, ils tendent à immobiliser le temps musical : plutôt qu'un développement s'appuyant sur des figures thématiques ou motiviques, l'oeuvre offre un déroulement libre à partir d'enchaînements presque tactiles d'éléments à éléments, de juxtapositions, d'ornementations ou d'élisions qui estompent la construction. En ce sens, il y a bien une "tradition" française des sonorités travaillées pour elles-mêmes, ciselées, éveillant toute une gamme de sensations et d'associations , dont on perçoit l'importance à travers les titres souvent évocateurs et poétiques des oeuvres : Diadèmes *(Dalbavie),* "Diamants imaginaires *(Hurel),* L'oeil du rêve (*Fenelon),* Images *(Durville),* D'une source oubliée *(Bonnet),* Pierres ardentes *(Devillers),* Saturne *(Dufourt)* , Jupiter *(Manoury), etc... Une telle attitude peut être opposée à d'autres traditions musicales , fondées sur la dynamique du contrepoint et sur une conception du son comme vecteur des fonctions expressives.*

Ainsi, de nombreux jeunes compositeurs français, malgré d'évidentes différences d'orientations esthétiques, recherchent des timbres rares, de nouvelles couleurs, soit dans l'écriture instrumentale (que de métallophones dans la musique française depuis Messiaen!) , soit dans le domaine électro-acoustique, soit encore dans l'interaction des deux. Ils sont préoccupés par le renouvellement du matériau sonore, par la possibilité d'en déduire de nouveaux principes de composition. Certains travaillent dans la lignée de la musique concrète (le GRM), qui a beaucoup évolué depuis l'époque historique de Pierre Schaeffer; d'autres se sont regroupés autour de l'Itinéraire, et exploitent les potentialités de la résonance naturelle des corps sonores, ainsi que leurs qualités spécifiques, nouvelles (bruit, transitoires, sons complexes et résonants, etc..); d'autres encore travaillent à l'IRCAM et veulent intégrer la notion phénoménale du timbre et de la manipulation du son par ordinateur à une pensée compositionnelle de type post-sériel.

Mais ces tendances institutionnalisées ne recouvrent pas l'ensemble des démarches actuelles, comme elles n'excluent pas les échanges. Ce qui est en effet frappant dans l'attitude de la jeune génération, c'est le refus du dogmatisme et le désir de synthèse entre des conceptions, des expériences diverses. Un compositeur comme Philippe Manoury, par exemple, voulait dès ses premières oeuvres concilier l'approche sérielle boulezienne, qu'on pourrait qualifier en la simplifiant de "pointilliste", avec celle "ensembliste" d'un Xenakis ou d'un Ligeti, basée sur la manipulation des masses, des textures et des complexes sonores. Les relations de l'écriture et du matériau, l'importance accordée aux problèmes de la perception, si négligés autrefois, sont au centre des préoccupations actuelles. L'attitude à la fois critique et prospective des jeunes compositeurs français, leur besoin de synthèse et de recherche, inaugurent peut-être, après tous les bouleversements de l'après-guerre, une période de relatif classicisme, qui correspondrait bien au moment historique que nous vivons, fait de passions apaisées et de recherche d'un juste milieu.

Philippe Durville

Imac (1984)

Commande de l'Ensemble Itinéraire.
Créée en octobre 1986 au Centre Georges Pompidou et dédiée à Ivo Malec.

2 flûtes jouant aussi piccolo; 2 hautbois; 2 clarinettes jouant en mi b et si b; clarinette basse; 2 bassons; saxophone jouant alto et baryton; 2 cors; 2 trompettes en ut; 2 trombones, le deuxième jouant basse; 2 percussions; 2 synthétiseurs DX7; régie son.

Imac, pour ensemble de vingt musiciens, fait largement appel aux récentes découvertes dans le domaine de la psychoacoustique, en particulier aux processus qui contribuent à la formation et à la différenciation d'images acoustiques et à la dérivation de leurs qualités perceptuelles.
Images auditives ? L'image auditive est une représentation psychologique d'une entité sonore révélant une cohérence dans son comportement acoustique. Afin de pouvoir former des images auditives dans son environnement, le système auditif doit pouvoir décider quels sont les éléments qui vont ensemble, ou qui proviennent de la même source, et quels sont ceux qui proviennent de sources différentes.
Un des problèmes auxquels je me suis attaché dans *Imac* est celui de la fusion perceptive d'éléments sonores en une seule image sonore, ainsi que la distinction ou la séparation de différentes images sonores simultanées. La formation d'images procède un peu comme en réunissant les éléments qui "vont ensemble", l'image émerge comme la représentation à l'esprit de cette réunion des parties d'un corps sonore réparties dans le Temps et l'échelle de Fréquences. Défier les schémas sensoriels pédominants et susciter la transformation consciente de la perception en orientant l'attention de manière qu'elle se focalise sur différents niveaux de forme et de structure de l'oeuvre, fait qu'à un moment donné, ce qui peut être un objet de focalisation pour un auditeur peut, à un autre moment, n'être qu'un élément réuni dans une image composée, dans laquelle l'objet perd son identité mais contribue à la qualité de l'image plus étendue.

Le deuxième point dont j'aimerais parler est celui de l'utilisation de "mélodies" dans *Imac.* S'éloigner d'une conception de la mélodie comme d'une succession simple ou complexe de sons et/ou de timbres pour aller vers une mélodie conçue comme un organisme en évolution est une préoccupation continuelle. La recherche sur l'organisation séquentielle du son s'occupe de la manière dont la structure d'une séquence d'événements affecte la continuité perçue de la séquence, c'est-à-dire dans quelle condition une séquence de sons est-elle entendue comme un ou plusieurs flots. Un flot est une séquence de sons qui peut être interprétée comme un tout puisqu'elle possède une certaine logique ou continuité interne. Un flot est l'image d'une source dont les éléments sont répartis sur plusieurs événements dans le temps, c'est-à-dire qu'une mélodie est un flot, une image.

Un dernier point concerne la fonction des deux DX7 (synthétiseurs numériques) qui est ici des plus essentielles; elle n'est pas de caractère soliste, encore moins de parure de l'orchestre, mais bien plutôt un rôle structurel. Comme interpolateur de timbres (créer des interpolations entre sons préexistants) dans un modèle géométrique d'espace subjectif des timbres où les sons pris isolément sont représentés comme des points de cet espace; soit comme catalyseur (sons générateurs), l'orchestre jouant le rôle de prisme, de déformateur, de microscope des DX7 dans lesquels les processus d'organisation horizontale et verticale sont appliqués à la microstructure du son; les organisations séquentielles et simultanées se réclament des différentes composantes spectrales en tant que parties de la structure de l'image musicale. Ceci ouvre un accès au monde des mutations de "l'image" entendue.

Imac, IMAges ACoustiques, Ivo MAleC (dédicataire de l'oeuvre), le titre serait-il lui aussi une "Image" ?

Philippe Durville

Durée de l'oeuvre 15 '
Edition Billaudot

Philippe Durville

Né en 1957.
Jusqu'à vingt-deux ans, Philippe Durville mène parallèlement des études de physique et de musique (Conservatoire National de Région de Versailles et stage de composition au Centre Acanthes avec Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Mauricio Kagel et Witold Lutoslawsky).
Il entre en 1981 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en analyse avec Betsy Jolas, et en composition avec Ivo Malec. Il étudie également le traitement des instruments électroniques et informatiques, le rôle des concepts algorithmiques dans le domaine de la composition musicale avec Tristan Murail.
En 1983, Philippe Durville est boursier de l'Academie Chigiana de Sienne, puis travaille avec Franco Donatoni.
Il est à l'initiative de la création d'une classe d'informatique musicale au Conservatoire National Supérieur de Paris.

Oeuvres principales

T. Tauri pour onze musiciens (1982), créée à Radio-France en 1983.
Alpha Centaure pour grand orchestre et ensemble de solistes (1983-84), commande de l'Etat, créée en mars 1986.
Miroir du double pour septuor de cuivres, deux percussionnistes, piano et live électronique (1986), commande de l'Ensemble InterContemporain, créée en octobre 1986 au Centre Georges Pompidou.
Mouvement apparent pour guitare six cordes (1987), commande du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.
After effect pour flûte en sol sonorisée (1987).

Oeuvres en projet

1989 - commande de l'Ensemble Itinéraire et de l'Etat pour violon solo et treize musiciens.
1990 - commande du Festival de Metz pour trois groupes d'orchestre.
1992 - commande de l'IRCAM pour flûte et ordinateur 4X.

Marc-André Dalbavie

Diadèmes (1985)
Oeuvre réalisée à l'IRCAM

Garth Knox, alto

Commande de l'Etat, à l'initiative de l'Ensemble Itinéraire.
Créée le 16 juin 1986.

alto solo; 2 flûtes, la deuxième jouant aussi piccolo; hautbois; 2 clarinettes en si b, la deuxième jouant aussi clarinette basse; basson, jouant aussi contrebasson; cor; 2 trompettes en ut; trombone; 2 percussions; 2 synthétiseurs DX7; 3 violons; contrebasse; régie son.

Trois sortes de matériau numérique ont été utilisées pour *Diadèmes.* La partie "aide à la composition" a été conçue sur un Macintosh (Apple) grâce aux langages informatiques LeLISP (Chailloux) et son extension FORMES (IRCAM), permettant de générer des processus filtrés par des règles harmoniques.

La partie "synthèse" est faite par deux TX816 (Yamaha) pilotés par deux KW88 (Yamaha). L'utilisation de la modulation de fréquence est entièrement contrôlée par Macintosh à partir de programmes réalisés à l'IRCAM. La partie "transformation" est réalisée grâce à un couple d'harmoniseurs calculant et transposant le son en temps réel.

Trois groupes instrumentaux sont en présence dans cette partition :
- un ensemble électronique;
- un ensemble instrumental traditionnel composé d'un groupe de bois (2 flûtes, 1 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson), un groupe de cuivres (1 cor, 2 trompettes, 1 trombone basse), un groupe de percussions et un groupe de cordes (3 violons, 1 contrebasse);
- un alto solo transformé par un harmoniseur et une chambre d'écho (celui-ci opère la jonction entre les deux ensembles).

La pièce est divisée en trois mouvements enchaînés.

Marc-André Dalbavie

Durée de l'oeuvre 27 '
Edition Jobert

Marc-André Dalbavie

Né en 1961.
Marc-André Dalbavie fait ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec, notamment, Guy Reibel en électro-acoustique, Betsy Jolas puis Claude Ballif en analyse, Marius Constant en orchestration et Michel Philippot en composition. Il y obtient plusieurs Premiers Prix. Puis il travaille avec John Cage à Londres en 1980 et suit les cours de Franco Donatoni à l'Accademia Chigiana à Sienne en 1984 dans le cadre des échanges entre le Conservatoire National Supérieur de Paris et l'Accademia. De 1983 à 1985, il assiste aux cours de composition de Tristan Murail et se familiarise avec le monde de l'ordinateur. En avril 1985, Marius Constant lui demande, pour l'inauguration du "Centre Musical Marius Constant", d'écrire une pièce qui fut exécutée par l'Ensemble Ars Nova. La SACEM lui décerne en 1985 le Prix de composition de musique symphonique (Gabriel-Maris). En septembre 1985, il est engagé à l'IRCAM et participe actuellement aux activités de la cellule Recherche Musicale. En 1986, le Fördergemeinschaft der Wirtschaft lui décerne un prix international de composition "Europäische Förderpreise für Musik". Il a également obtenu le Prix International Arts Electronica d'Autriche en 1987.

Oeuvres principales

Poème n° 1 (1982) pour ensemble instrumental et clavecin, créée à Radio-France en 1982.
Les Paradis Mécaniques (1983) pour sextuor de cuivres et piano, créée à Radio-France en 1983.
Les Miroirs Transparents (1984) pour grand orchestre, créée au Festival de Metz en 1985.
Interludes (1987-88) pour violon solo, créée au Festival de Stuttgart en novembre 1988 par Saschko Gavriloff.

Philippe Manoury

Pluton

(Nouvelle version 1989)

Environnement informatique : Miller Puckette (programme MAX)
Assistant musical : Cort Lippe

Ichiro Nodaïra, piano MIDI

Oeuvre pour piano et 4X réalisée à l'IRCAM

Régie son : équipe IRCAM (Daniel Raguin, Alain Jacquinot, Laurent Vantaux) et Philippe Manoury

La composition de *Pluton* s'est effectuée de février à juin 1988. Une première version en a été créée lors du Festival d'Avignon en juillet de la même année. La version présentée ici est une amplification de la précédente.

Il s'agit du second volet d'un cycle que je poursuis à l'IRCAM et qui est basé sur des recherches intégrant les instruments acoustiques et la lutherie électronique. *Jupiter* , pour flûte-MIDI et 4X, composée en 1987, était la première pièce permettant un suivi du jeu instrumental par un système de synthèse et de traitement sonore en temps-réel. La démarche de *Pluton* , bien que basée sur la même conception, est beaucoup plus riche. Le mode de communication entre l'instrument et la machine (4X) n'est plus discret, mais continu : l'instrument ne se contente plus de déclencher et d'arrêter les processus électro-acoustiques, il contrôle aussi leurs développements internes.

Au départ, j'ai mené une réflexion théorique sur la notion d'interprétation pouvant être détectée par une machine, et qui a abouti au concept de "partitions virtuelles". Il s'agit en fait de concevoir des partitions (ce terme étant entendu comme l'ensemble des événements sonores voulus dans une composition) dont tous les composants ne sont pas fixés a priori, mais qui attendent une information venue de l'instrument pour pouvoir être exécutées. Dans *Pluton*, l'interprétation n'est plus seulement un gauchissement de valeurs fixées dans une écriture, mais un agent provocateur de celle-ci. Le pianiste engendre une séquence et contrôle son devenir par la manière dont il interprète la partition. La musique de synthèse peut désormais être totalement interprétée. Voilà pour ce qui concerne la technique.

L'esthétique maintenant. Brièvement survolés par nombre de nos commentateurs, deux courants sembleraient apparemment se diviser en deux clans qui se livreraient une guerre sans merci : l'un venant de l'héritage dit "post-sériel" (sic), et l'autre, plus récent et qualifié avec autant d'incertitude de "spectral". Quoi qu'en laissent percer les apparences, je ne prendrai pas parti. Je n'ai pas de territoire à défendre et rallumer des feux qui ont déjà brûlé durant les dernières décennies me fatigue : ils ne

brûleront plus jamais du même éclat. Ces deux courants me semblent relever de deux attitudes perceptuelles tout simplement distinctes : le premier insufflant une volonté dynamique à un discours engendré à partir de petits éléments , le second, plus contemplatif, travaillant principalement à partir de la notion d'objet et de processus. S'il est clair qu'on ne peut mettre en oeuvre simultanément ces deux conceptions, rien n'empêche de les considérer comme deux pôles entre lesquels oscillera la perception de l'oeuvre. Il ne s'agit pas pour moi de vouloir nier les différences pour tout amalgamer dans un brassage "fourre-tout", mais bien d'opérer une synthèse personnelle sur deux points de vue qu'il n'est plus d'actualité de défendre jalousement.

Pluton musique de processus ? Oui. Mais les processus (matrices de Markov) sont tout le temps soumis à des déviations de parcours. Je cherche ici à ne pas trop laisser deviner l'issue d'un processus lorsqu'il se déroule. La prédiction trop forte me gêne. L'absence totale de prédiction aussi. Les processus seront d'ailleurs certaines fois cachés. "Sub-audio", comme on dit "sous-terrain" (les feux plutoniens sont ceux qui existent sous l'écorce terrestre) : on ne les entendra pas, mais on percevra leur influence sur d'autres processus, audibles eux.

Pluton musique spectrale ? Rien n'est plus spectral qu'un spectre. Celui du piano, en l'occurence, est analysé en temps réel (méthode FFT) et imprime sa forme sur les bancs d'oscillateurs que déploie la 4X. Cela donne une corrélation entre les sons synthétiques et ceux du piano, en ce sens que la qualité acoustique des premiers dépend de la relation entre tessiture et intensités en fonction du temps (création de formants) dans laquelle se trouvent les seconds. A beaucoup d'égards, *Pluton* est bien plus "spectral" que n'importe quoi d'autre.

La pièce s'articule en cinq parties :
- une première "toccata";
- antiphonie,seconde "toccata" (matrices de Markov) s'enroulant autour de plages plus contemplatives ("spectralisation" de sons synthétiques par le piano);
- séquences, une forme ouverte où le pianiste engendre le "texte" produit par la 4X, la qualité des sons produits, et les modes de transformation qui leur sont appliqués;
- modulations, un développement des plages contemplatives de l'antiphonie.
- variations, une amplification de la première "toccata" où la 4X déploie des arpèges d'accords et des arpèges d'arpèges à partir des figures du piano.

L'ensemble des problèmes de détection, d'engendrement et de contrôle est effectué par le programme *Max* , mis au point par Miller Puckette à l'IRCAM. L'écriture du programme et celle de la partition ont été exactement contemporaines, chacune bénéficiant de l'autre et tentant de dépasser les solutions que

nous avions adoptées pour *Jupiter*. Cort Lippe s'est plus particulièrement chargé de la programmation de la 4X, ainsi que de la mise au point des programmes de contrôle. Qu'ils soient ici remerciés, ainsi qu'Ichiro Nodaïra, pour leur aide et leur réel engagement dans cette production.

Philippe Manoury - janvier 1989.

Durée : 55'

Philippe Manoury

Né en 1952.
Philippe Manoury entreprend des études de piano avec Pierre Sancan, puis travaille la composition successivement avec Gérard Condé, Max Deutsch, puis Michel Philippot et Ivo Malec au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. A partir de 1975, il entreprend des études de composition musicale assistée par ordinateur avec Pierre Barbaud.
En 1978, il part pour le Brésil donner des cours et des conférences sur la musique contemporaine dans différentes universités (Sao Paulo, Brasilia, Rio, Salvador). Réinstallé en France en 1980, il entre à l'IRCAM l'année suivante en qualité de chercheur invité. De ses recherches entreprises à cette époque, il compose *Zeitlauf*, vaste pièce de 70 minutes pour choeur mixte, ensemble instrumental, synthétiseurs et bande magnétique créée en 1982.
A l'occasion de l'année européenne de la musique, le Conseil de l'Europe lui passe la commande d'un vaste projet : *Aleph* , créée en 1985 à Musica. Une version développée est donnée deux ans plus tard au même festival.
De 1985 à 1986, il compose une série de pièces de musique de chambre, parmi lesquelles *Musique I et II* et *Instantanés* en quatre versions différentes. La poursuite de ses recherches à l'IRCAM l'amène à travailler plus précisément dans le domaine de l'interaction instrument-machine, dont le principal but est le développement de systèmes permettant la simulation et le suivi en temps-réel des comportements instrumentaux, et aboutissant à l'intégration des phénomènes d'interprétation à la composition musicale et à l' électroacoustique.

Oeuvres principales

Sonate pour deux pianos (1972)
Cryptophonos pour piano (1974).
Numéro cinq pour piano et douze instruments (1976).
Quatuor à cordes (1978).
Numéro huit pour cent-trois musiciens (1980).
Zeitlauf pour choeur mixte, petit ensemble et électronique (1982).
Aleph pour quatre groupes d'orchestres, instruments solistes et quatre chanteurs (1985), créée à Musica 85.
Jupiter pour flûte et 4X, créée lors du dixième anniversaire de l'IRCAM par Pierre-André Valade en avril 1987.
Le livre des claviers, ensemble de pièces pour six percussionnistes, créé par les percussions de Strasbourg à Musica 88.

Peter Eötvös

Né en 1944 à Székelyudvarhely (Hongrie, aujourd'hui Roumanie).
Après des études à l'Académie de Musique de Budapest en composition et à la Musikhochschule de Cologne en direction d'orchestre, Peter Eötvös est répétiteur à l'Opéra de Cologne en 1967-1968.
Il réalise de nombreuses musiques pour le théâtre, le cinéma et la télévision, puis collabore à partir de 1966 avec Karlheinz Stockhausen : productions radiophoniques et télévisées, disques et tournées dans le monde entier, participation à l'Exposition universelle d'Osaka en 1970.
Entre 1971 et 1979, Peter Eötvös est réalisateur au studio de musique électronique de la WDR de Cologne, participe à des concerts avec le groupe Oeldorf (association de compositeurs pour la pratique de l'electronic live dans toute l'Europe).
Depuis 1974, Peter Eötvös dirige la plupart des grands orchestres européens et est nommé en 1979 par Pierre Boulez directeur musical de l'Ensemble InterContemporain. Il est également principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de la BBC de Londres de 1985 à 1988.

Garth Knox

Né en 1956.
Il passe son enfance à Aberdeen en Ecosse. Il étudie l'alto au Royal College of Music à Londres avec Frederick Riddle où il obtient le premier prix d'alto ainsi que plusieurs prix de musique de chambre. Il travaille ensuite avec Peter Schidloff et Paul Doktor et s'intéresse à la musique contemporaine : il joue avec l'Ensemble Koenig, The Fires of London et le London Sinfonietta, et donne de nombreux concertos de William Walton, Johnathon Lloyd et Wolfgang Rihm..
En 1979, Hans Werner Henze lui dédie sa *Sonate* pour alto et lui confie la création mondiale de cette oeuvre. Garth Knox l'enregistre ensuite avec Ricordi.
Garth Knox poursuit une carrière active de soliste, donnant des récitals radiodiffusés, des concerts de musique de chambre.
Il est altiste à l'EIC depuis 1983.

Ichiro Nodaira

Né en 1953 à Tokyo.
Après des études musicales à l'Université des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo couronnées par une Maîtrise, le Gouvernement français lui propose une bourse pour travailler au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il y obtient le Premier Prix de composition, analyse et accompagnement au piano, sous la direction de Betsy Jolas, Serge Nigg et Henriette Puig-Roget. En dehors du Conservatoire, il suit les cours de Darmstadt, Aix-en-Provence (avec Ligeti), et Sienne (avec Donatoni) puis fait un stage à l'IRCAM en 1985. Il est également compositeur. Ses oeuvres ont été jouées par l'Ensemble InterContemporain et l'Ensemble Itinéraire, en France, aux Etats-Unis, au Japon.

Ensemble InterContemporain	Sophie Cherrier	flûte
	Emmanuelle Ophèle	flûte
	Laszlo Hadady	hautbois
	Didier Pateau	hautbois
	Alain Damiens	clarinette
	André Trouttet	clarinette
	Guy Arnaud	clarinette basse
	Pascal Gallois	basson
	Jean-Marie Lamothe	basson
	Jacques Deleplancque	cor
	Jens Mac Manama	cor
	Antoine Curé	trompette
	Jean-Jacques Gaudon	trompette
	Jérôme Naulais	trombone
	Benny Sluchin	trombone
	Gérard Buquet	tuba
	Vincent Bauer	percussion
	Michel Cerutti	percussion
	Daniel Ciampolini	percussion
	Pierre-Laurent Aimard	piano
	Florent Boffard	piano
	Alain Neveux	piano
	Marie-Claire Jamet	harpe
	Jeanne-Marie Conquer	violon
	Jacques Ghestem	violon
	Maryvonne Le Dizès-Richard	violon
	Garth Knox	alto
	Jean Sulem	alto
	Chrichan Larson	violoncelle
	Pierre Strauch	violoncelle
	Frédéric Stochl	contrebasse
Musiciens supplémentaires	Pierre-André Valade	flûte
	Michel Kasper	clarinette
	Eric Lamberger	clarinette basse
	Henri Bour	basson
	Claude Delangle	saxophone
	Ichiro Nodaïra	piano
	Nathalie Chabot	violon
Régie son	Daniel Raguin	
	Rémi Gavrel	
	Alain Jacquinot	
	Laurent Vantaux	
Régie générale	Marie-Béatrice Bertrand	
Régie de plateau	Jean Radel	
	Philippe Bozès	

Si vous souhaitez recevoir gratuitement les programmes IRCAM/EIC, renvoyez ce coupon à : EIC - Service Relations Publiques - 9, rue de l'Echelle - 75001 Paris

---

Nom ----------

Prénom ----------

Adresse ----------

Tel. ----------

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

9, rue de l'Echelle - 75001 Paris
Tél. 42 61 56 75 - Télex ENSIC 230 489 F
Télécopieur 42 60 08 02

IRCAM

31, rue Saint-Merri - 75004 Paris
Tél. 42 77 12 33 poste 4810