ENSEMBLE
INTER
CONTEMPORAIN

Centre Georges Pompidou

IRCAM

Concert CRÉATION

Ensemble InterContemporain

Direction Peter Eötvös

IRCAM
MÉDIATHÈQUE

Sophie Cherrier, flûte
Michel Cerutti, cymbalum
Pierre-Laurent Aimard, piano midi
Technique IRCAM

Georges Aperghis

Pièce pour douze, création

Commande de l'Ensemble InterContemporain

Gérard Zinsstag

Espressivo, création

Commande de l'Ensemble InterContemporain

Hugues Dufourt

Antiphysis

Commande de la Fondation Gulbenkian

Ichiro Nodaïra

Quatorze écart vers le défi, création

Commande de l'IRCAM

IRCAM MÉDIATHÈQUE
N° 1A 10736

Jeudi 11, vendredi 12 avril 1991 - 20h30
Centre Georges Pompidou - Grande Salle

129 IRC Sai 90/91

Georges Aperghis (né en 1945)

Pièce pour douze

création

Commande de l'Ensemble InterContemporain

Effectif : 2 hautbois, clarinette contrebasse, basson, contrebasson, 2 cors, tuba, piano, 2 marimbas, contrebasse.
Durée : 15'
Edition : Durand

Pièce pour douze : douze instruments dont le registre dominant est le grave, voire l'extrême-grave.

L'oeuvre est conçue comme une suite d'échappées avortées, qui retombent chaque fois dans une rumeur profonde, à la limite de l'imperceptible : autant de cycles qui scandent la forme.

Une rumeur incessante et instable : "comme la flamme d'une bougie", elle vacille. Car le son, si infime soit-il, est toujours perturbé, par des ornements en quarts de ton, par des sons multiples aux bois, par la voix des instrumentistes qui chantent dans les cuivres (1), par l'alternance rapide des timbres ouverts ou bouchés aux cors. (Ce murmure est comme le ressassement d'une cellule de six notes, qui imprègne les figures musicales de toute la pièce.)

Un premier envol se termine par une chute des cors et du tuba - figure de l'échec qui reviendra plusieurs fois. Le tuba reste seul, dans l'abattement de l'extrême-grave, "morendo".

Un second accroissement d'énergie - gonflement de l'effectif, éclatement des registres et des rythmes - se solde par une rechute : deux cors lointains, permutant inlassablement et comme en écho les mêmes motifs. Cette "cadence" à deux conduit à une réexposition des premières mesures.

La texture initiale, qui semblait liminale, est alors déchirée, clairsemée : la raréfaction, l'entropie sont à leur maximum. Des silences - les premiers de la pièce - trouent le tissu sonore, qui devient pourtant la proie d'une agitation croissante. Les cycles se resserrent, l'instabilité atteint la succession des phases. Le discours devient heurté, les alternances chaotiques : l'oeuvre se termine à la façon d'une **strette**.

Avec *Pièce pour douze*, Georges Aperghis a écrit une oeuvre de "musique pure", distincte de sa production pour le théâtre. S'il subsiste néanmoins une certaine théâtralité, elle est toute intérieure - issue de la construction dramatique de la grande forme.

Peter Szendy

---

(1) La voix n'est jamais perçue comme telle : elle se fond en un son complexe instrumental.

Gérard Zinsstag (né en 1941)

Espressivo, fantaisie pour cymbalum et ensemble (1989/1990)

création

Michel Cerutti, cymbalum

Commande de l'Ensemble InterContemporain

Effectif : cymbalum solo, flûte, hautbois jouant aussi cor anglais, clarinette jouant aussi clarinette basse, basson, cor, harpe, synthétiseur, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles.
Durée : 15'
Edition : Salabert

Un soir, c'était je pense en 1955, mon père, qui était bassoniste à l'Orchestre de la Suisse Romande, m'emmena au Victoria-Hall à un concert dirigé par Ernest Ansermet. Au programme figurait une œuvre de Kodály sur des motifs populaires avec une partie assez importante de cymbalum. Je fus émerveillé par cet "objet instrumental" dont la forme caractéristique - une table dans laquelle étaient tendues des dizaines de cordes métalliques - me faisait penser à un "piano renversé" auquel toute la partie mécanique - touches, marteaux, étouffoirs - aurait été supprimée! La suppression de ces intermédiaires permettait à l'instrument un déploiement sonore, une libération d'énergie, une variété dans les attaques et les timbres absolument fascinante. Et c'est ainsi que, 35 ans après, l'idée me vint de réaliser, par le truchement de la composition, ce qu'enfant j'aurais voulu faire : jouer du cymbalum!

Espressivo est, avec *Anaphores* (piano et orchestre), ma deuxième fantaisie. Si j'ai choisi la fantaisie comme genre, plutôt démodé j'en conviens, c'était pour me permettre une certaine liberté dans la forme et pour retrouver un énoncé musical plus simple, plus direct aussi. Le dénominateur commun de ces deux fantaisies est l'utilisation de musiques populaires d'orgine orientale : une mélodie tchétchène (Caucase) pour *Anaphores* et une *Hora* (rythme balkanique) pour *Espressivo*. Ces motifs de musique populaire, avec leur fraîcheur, leur spontanéité, furent, à des niveaux différents, l'étincelle déclenchant le processus compositionnel de ces deux fantaisies. Contrairement au piano, dont la lutherie s'est constamment perfectionnée, le cymbalum n'a pas subi d'évolution technique et a pu rester un instrument populaire. Je ne voulais ni ne pouvais lui renier son aura en la transgressant et la déracinant complètement de son contexte orginel. Je me suis attaché donc à mettre en évidence la beauté crue et brute de ces cordes frappées, aux résonnances fendues et riches en harmoniques naturelles!

Le déroulement formel de la pièce comporte cinq mouvements s'enchaînant les uns aux autres : un prélude, un ostinato, un interlude, une *Hora* et un postlude. Les deux centres de gravité d'*Espressivo* reposent cependant sur l'ostinato et sur la *Hora*. La structure de l'ostinato est réalisée au moyen de brèves impulsions sonores (accords en arpeggio) séparées par des silences dont les durées sont calculées au moyen d'un système de grilles se juxtaposant et se resserrant progressivement pour aboutir à un continuum général. Deux sortes de grilles sont utilisées : l'une, à caractère immuable, est appliquée à deux groupes instumentaux ayant des pauses dont l'unité est le triolet de croches (17-21 pour les cordes et 13-19 pour les vents) ; l'autre grille, à caractère décroissant, est

appliquée à trois instruments ayant des pauses dont l'unité est la double-croche (cymbalum : 16-15-18-17 / 15-14-17-16 / etc, harpe : 15-16-17-18 / 14-15-16-17 / etc, synthétiseur : 19-15-16-17 / 18-14-15-16 / etc). Le début de chaque grille décroissante est caractérisé par un signal acoustique facilement identifiable : octaves de mi bémol pour le cymbalum, octaves en ré pour la harpe et octaves dissonantes si-do pour le synthétiseur. Une série de trois sons en arpeggio, qui revient de manière cyclique au fur et à mesure du rétrécissement de la grille, suit ce signal. L'antinomie de ces deux différentes perceptions temporelles que nous subissons, "temps objectif/temps subjectif" ou "temps cosmique/temps intérieur", est un des aspects de la phénoménologie musicale qui me fascine depuis longemps. J'ai déjà utilisé ce procédé de grilles de durées dans plusieurs œuvres antérieures (*Perforation, Incalzando, Tempi inquieti, Artifices II*).

La *Hora* (version bulgare), deuxième centre de gravité, est en opposition totale avec mes préoccupations d'ordre psycho-acoustique! Cette danse, que j'ai transcrite librement d'après un exemple trouvé dans un manuel de cymbalum, est de structure simple : le caractère "boiteux", typiquement balkanique, réside dans l'alternance joyeuse des triolets et des croches pointées-doubles croches, même si ces figures se trouvent curieusement prises dans un mesure carrée en 4/4. J'ai développé les préambules rythmiques et le thème central selon mon instinct, sans me soucier d'une trop grande authenticité, car l'important était bien ici de se laisser emporter par l'irrésistible élan de cette danse!

Gérard Zinsstag

Rencontres insolites, rencontres fécondes que celles ménagées par les œuvres de Gérard Zinsstag : l'illusion et la réalité, le hasard et l'artifice, l'ordre et le désordre s'illuminent et se découvrent.

Dans *Altération* (1980), pour orchestre de chambre, Gérard Zinsstag s'attachait principalement à ordonner une "recherche instumentale sur les bruits", à organiser la "beauté agressive et inharmonique des bruitages instrumentaux" : démarche **privative**, héroïque refus de plaire, sur lequel planait "l'ombre de Helmut Lachenmann"(1). Mais cette ombre était portée par une exigence personnelle : la "brutalité dans l'énoncé musical comme un moyen d'attirer l'attention et de ne pas se perdre dans une beauté trop facile et trop évidente".

Cette violence qui **travaille** le son affecte les instruments à cordes de façon particulière : aujourd'hui encore dans *Espressivo*, la *scordatura* (2) systématique et l'utilisation d'un plectre de carton sont autant d'appropriations d'un matériau sonore traditionnel (pour son Quatuor à cordes, le compositeur allait jusqu'à parler de "viol").

Les contacts de Gérard Zinsstag avec l'Itinéraire et son séjour à l'IRCAM au début des années 1980 furent à l'origine d'une nouvelle orientation : une véritable reconquête du "**droit** de composer des sons", une reconnaissance attentive de leurs résonances naturelles. Mais Gérard Zinsstag reste un musicien volontairement "intuitif" ; aussi le spectre ne sera-t-il jamais pour lui un modèle, mais plus simplement sa source d'une prise de conscience sensorielle.

Le rapprochement avec l'Itinéraire a pu aiguiser l'opposition entre des sons d'origine concrète (des **objets trouvés**) et des timbres élaborés. Dans *Artifices II* (composé en 1982/1983 pour les dix ans de l'Itinéraire), des "fenêtres acoustiques" ouvraient en alternance sur ces deux univers où l'auditeur était violemment projeté. Avec

la forme libre de la Fantaisie[3], *Anaphores* et *Espressivo* transposent ce "jeu des contrastes associatifs"[4] en le déployant dans le temps : l'œuvre se construit par de libres juxtapositions.

L'objet trouvé est désormais volontiers dérobé au folklore, en gardant une certaine rusticité. De tels emprunts à un patrimoine populaire - réel ou simulé - sont aussi des appels à cette énergie que le compositeur a qualifiée de "pulsion motrice". Et l'ampleur donnée au développement rythmique, au conflit évolutif de mètres opposés, n'est pas sans rappeler Stravinsky. Dans *Innanzi* (1978), la contrebasse incarnait ce principe de façon délibérément primitive : une puls(at)ion à l'état pur, à peine perturbée. Le Choral de *Tempi inquieti* était interrompu, puis peu à peu submergé par une impétueuse percée chorégraphique : un *Thiak*, issu des cérémonies théâtrales balinaises. *Anaphores*, dédié "aux peuples du Caucase", inventait une "danse imaginaire" endiablée.

Espressivo donne aujourd'hui la mesure de l'**expression** conquise au travers d'un éclectisme assumé, qui ne masque jamais les exigences d'une heureuse inquiétude. Le cymbalum par son timbre, la danse par la force entraînante de sa rythmique relèvent d'un même penchant pour le **cru**, confronté - affronté - au feu de l'artifice.

Peter Szendy

---

(1) Zinsstag fut son élève à partir de 1975

(2) C'est-à-dire la modification de l'accord traditionnel des quatre cordes

(3) Avant *Anaphores*, fantaisie pour piano et orchestre de 1989, Tempi inquieti (1986) était une sorte de fantaisie non déclarée

(4) Tel était le sous-titre du premier volet d'*Artifices II*

Hugues Dufourt (né en 1943)

Antiphysis, pour flûte principale et orchestre de chambre (1978)

Sophie Cherrier, flûte

Commande de la Fondation Gulbenkian

Création le 7 juillet 1978 aux Rencontres internationales d'art contemporain de La Rochelle par l'Ensemble InterContemporain sous la direction de Philippe Bender, avec István Matuz.

Effectif : flûte solo, flûte jouant aussi flûte piccolo, 2 hautbois, le 2ème jouant aussi cor anglais, clarinette sib jouant aussi mib, clarinette sib, clarinette basse jouant aussi clarinette sib, basson, basson jouant aussi contrebasson, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombonnes, tuba, 3 percussions, celesta jouant aussi glockenspiel à clavier, harpe, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse.
Durée : 19'
Edition : Jobert

Opposé, de par son titre même, à toute voie prétendument naturelle, l'œuvre se veut royaume de l'artifice : règne de l'illusion ou, comme dit le compositeur, de l'"oblique" et du "labyrinthique".

Lorsque la nature prend le visage de la tradition, la flûte est confiée au berger ; mais *Antiphysis* n'est pas Arcadie et le musicien congédie les faunes. La flûte qu'il façonne, "emplie de la rumeur des villes", connaît le bruit des clés, du souffle, les trémolos "serrés comme des vrilles". Le piccolo - le soliste passe plusieurs fois de la flûte en do à la petite flûte - est utilisé pour sa stridence ; aussi sa précipitation a-t-elle parfois tout d'un "mouvement de panique".

Le rapport de la flûte à l'ensemble est libre de tout protocole. Le compositeur ne recherche aucun dialogue : tout au plus en garde-t-il les irrespectueuses interruptions mutuelles. Tantôt submergé, tantôt en dehors, le soliste se meut dans une frange imprécise de l'espace sonore(1). Condamné le plus souvent à l'intermittence, il sillonne la marge jamais assignée des groupes instrumentaux volontiers opposés.

C'est donc une flûte emportée dans une exploration de timbres qui défait perpétuellement ses associations avec les batteries des trois percussionnistes, ou qui se lie aux tenues des cordes et des vents pour mieux s'en échapper : elle participe à l'harmonieuse instabilité des textures tissées d'éléments rigides et pulsés. Car ces espaces de timbres sont le fruit d'un "artifice d'écriture". Hugues Dufourt recherche des "arrangements paradoxaux". Par synthèse instrumentale, le compositeur crée des spectres gauchis, déformés, voire même renversés. Il choisit des registres rares et les associe **contre-nature**, à l'encontre de la constitution physique des sons : une disposition comme celle qui superpose une fondamentale suraigüe - le piccolo - aux variations d'un spectre inharmonique situé dans le grave - les percussions - est une anamorphose saisissante.

En son centre, l'œuvre progresse vers le bruit, faisant advenir des événements brefs et irréguliers ; pourtant, ces blocs erratiques - la flûte y est jetée sans distinction - laissent bientôt le soliste retrouver une parole singulière : il monologue, profère des "imprécations". Soutenu par des accords aux résonances de choral (un choral de timbres), c'est avec cette prégnance nouvelle que le flûtiste conclut l'œuvre, "comme dans un balancement".

Peter Szendy

---

(1) il est parfois traité à l'égal du second flûtiste de l'ensemble.

Ichiro Nodaïra (né en 1953)

Quatorze écarts vers le défi

création

Pierre-Laurent Aimard, piano 4X

Assistant musical : Cort Lippe

Commande de l'IRCAM

Effectif : piano solo et 4X, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse, processeur de signaux numériques en temps réel, régie son.
Durée : 45'
Edition : Lemoine

La pièce met en jeu trois actants, dans un rapport constamment changeant : le piano, l'ordinateur (le système 4X et l'environnement *MAX*, mis au point par Miller Puckette) et les cordes. Seul le piano communique avec la 4X ; les cordes restent inaltérées : leur fonction est plutôt celle d'un «liant» entre l'univers tempéré du piano et celui micro-intervallique de la machine.

Quatorze écarts : quatorze sections.

A la source de l'oeuvre, un "flux sonore" de neuf notes : une séquence ininterrompue de permutations et d'interpolations à partir de ces neuf notes est programmée pour être générée automatiquement. Virtuellement présente pendant toute la durée de la pièce, cette séquence n'est actualisée qu'à certains moments(1) : elle est alors le plus souvent perçue comme un fond amorphe - parfois en quarts ou en huitièmes de ton - et continu, tel le bourdonnement d'une ruche.

Elle subit quatorze métamorphoses, dans des directions différentes; chacun de ces **écarts** va jusqu'au bout des possibilités : la séquence doit être méconnaissable, perdre son identité avant de se reformer pour subir de nouvelles déviations.

(Dans la première section, la séquence apparaît d'abord réduite à une seule note - fa - qui tourne en quelque sorte sur elle-même; elle circule dans l'espace de la salle de concert, affectée de brusques sauts d'intensités aléatoires, auxquels les cordes font parfois écho. Au cours de la seconde section - plus "théorique" - le piano, la 4X et les cordes se rejoignent l'espace de quelques mesures pour faire entendre **ensemble** la séquence et quelques permutations.)

Vers le défi : l'oeuvre - toutes les oeuvres ? - tend vers une limite idéale, jamais atteinte.

Le pianiste et l'ordinateur entament un véritable dialogue(2), toujours renouvelé, échappant au carcan de la formalisation. Grâce à une remarquable variété de mécanismes d'interaction, le compositeur réussit à créer les conditions d'un échange au-delà de la simple logique : le rapport **dialogique** de l'homme à la machine donne une impulsion proprement dramatique à l'oeuvre.

(Par exemple, la diversité recherchée des modes de jeu du pianiste peut agir sur les formants de certains spectres préparés(3). Ou bien, l'enregistrement en temps réel de segments de son discours peut devenir l'objet de transformations qu'il va lui-même déclancher. Ou encore, il peut ouvrir sur la séquence continue des "fenêtres" dont la longueur variable est fonction de la vélocité de son jeu.)

Ichiro Nodaïra s'attache plus particulièrement à explorer les limites où "l'automatisme va se transformer en liberté", à créer "une marge d'erreur" dans des processus mécanisés. (Ainsi, les notes qui composent un accord plaqué par le soliste ne peuvent jamais être parfaitement simultanées : en imposant à la machine de ne prendre en compte que la dernière de ces notes, on introduit une forme de "hasard contrôlé".)

L'oeuvre se densifie en strates multiples : le piano, la 4X et les cordes ont chacun leur temps propre. Dans la seconde section, l'ordinateur confronte l'interprète à la relecture décélérée de ses propres figures, comme par rémanence; certains agrégats joués par le soliste prennent soudain une dimension formidable, par «réverbération infinie». La section finale est entièrement consacrée à l'enregistrement en temps réel du solo "frénétique" du pianiste, et à sa transformation gigantesque. Le geste magnifié convoque ses propres traces, les faisant surgir de l'évanouissement en un scintillement sonore qui défie le temps : ici a lieu, selon les termes du compositeur, un "croisement du présent et du passé".

Comme le temps, l'espace d'écoute est traversé selon un entrelacs de parcours. L'épisode «joyeux et dansant» de la troisième section procède à un éclatement des figures du soliste, accompagné des pizzicati des cordes : autant de notes dispersées comme des points dans l'aire de jeu.

Quatorze écarts vers le défi est la partition la plus longue de son auteur - plus de quarante minutes. En réussissant à orchestrer un tel débat - qui prend parfois des allures de combat - Ichiro Nodaïra crée une oeuvre d'une grande ampleur dramatique : un véritable "opéra sans argument".

Peter Szendy

Le compositeur tient à remercier particulièrement Cort Lippe, assistant musical, programmateur de la 4X et de MAX et Miller Puckette, concepteur de MAX et conseiller scientifique.

---

(1) Cette séquence imprégne tous les niveaux d'élaboration de la pièce; elle est projetée au niveau de la grande forme : les neuf notes forment autant de pôles. Les procédés de permutation et d'interpolation sont également utilisés dans l'écriture des parties instrumentales. Ils s'appliquent aux ensembles de hauteurs, mais aussi aux rythmes : interpolations entre deux rythmes irréguliers, ou, plus aisément perceptibles, d'un rythme irrégulier à un rythme régulier.

(2) En plus des transformations «classiques» (translateur de fréquence, générateur de bruit...), l'ordinateur procède à un échantillonnage en temps réel des sons du piano, ainsi qu'à l'analyse en temps réel de leur contenu spectral. Ichiro Nodaïra participe en tant que pianiste à la création des oeuvres réalisées à l'IRCAM depuis 1985. L'expérience de *Pluton* de Philippe Manoury fut décisive pour la composition de *Quatorze écarts...*

(3) Ces spectres, obtenus par synthèse additive, ont une structure semblable à celle des agrégats présents dans les parties instrumentales.

Hugues Dufourt (né en 1943)

Hugues Dufourt a suivi des études de philosophie et de musique et a notamment été l'élève de Louis Hiltbrand et Jacques Guyonnet. Après avoir enseigné la philosophie à l'université Jean Moulin de Lyon, Hugues Dufourt entre comme chercheur au C.N.R.S. Considérant que création et recherche sont des activités indissociables, il fonde en 1982 le Centre d'Information et de Documentation "Recherche Musicale" - dont il est actuellement Directeur -, avec le soutien du CNRS et des ministères de l'Education Nationale et de la Culture.

Son œuvre musicale comprend des partitions pour la formation traditionnelle de l'orchestre de chambre ou du grand orchestre. Elle s'étend d'autre part à des formations spécifiquement destinées à l'inventaire des nouvelles ressources du matériau sonore - percussion, lutherie électronique, ... - dont une esthétique délibérée du paradoxe explore les dimensions d'insolite et de malaise.

Gérard Zinsstag (né en 1941)

Après des études classiques au Collège Calvin, il poursuit ses études musicales au Conservatoire National Supérieur de Paris et à l'Académie Chigiana de Sienne.

Après une vie itinérante à travers l'Europe comme musicien d'orchestre, il reprend des études de composition en 1973 auprès de H.U. Lehmann, puis de Helmut Lachenmann et participe activement entre 1976 et 1978 au cours d'été de Darmstadt. De 1979 à 1989, Gérard Zinsstag séjourne aux Etats-Unis, à Berlin, Paris, et voyage en URSS. En 1986, il fonde le Festival de Zurich "Tage für neue Musik Zürich".

Georges Aperghis (né en 1945)

Installé à Paris depuis 1963, il suit des études musicales libres, notamment de percussion et de direction d'orchestre (avec Pierre Dervaux). Son œuvre comporte de nombreuses pièces instrumentales, de musique de chambre et d'orchestre, et dès les premières, il montre un goût particulier pour les formations inusitées (*Antistixis* pour trois quatuors à cordes, *Symplexis* pour orchestre symphonique et 22 solistes de jazz, ...). Il ne cesse alors d'affirmer cette originalité, et marqué par Kagel, il réfléchit aux rapports implicites ou explicites qu'entretiennent la musique et la scène, et s'empare de toutes les formes : opéra, musiques solistes, d'ensemble, avec le même souci de créer des nouvelles situations et d'affirmer la fonction critique de la musique.

Mise en lumière à Avignon en 1971, la personnalité de Georges Aperghis s'est confirmée dans le monde du théâtre par la création en 1976 de l'ATEM (Atelier Théâtre et Musique) à Bagnolet. C'est avec cette structure qu'il met en scène la plupart de ses spectacles, synthèse de ses différentes préoccupations.

Ichiro Nodaïra (né en 1953)

Ichiro Nodaïra a étudié la composition, l'écriture et le piano à l'Université des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo. Il poursuit ensuite ses études musicales en France, au Conservatoire National Supérieur de Paris, où il obtient un 1er Prix d'analyse et d'accompagnement au piano en 1981. Parallèlement il travaille avec Gyorgy Ligeti, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Peter Eötvös et Franco Donatoni.
Ses œuvres sont enregistrées par Radio-France, N.H.K., ... et sont jouées dans de nombreux pays.

Sophie Cherrier

1er Prix de flûte et de musique de chambre du Conservatoire de Paris en 1979, Sophie Cherrier entre ensuite comme soliste à l'Ensemble InterContemporain. Elle remporte le 4ème prix au concours international Jean-Pierre Rampal en 1983 et collabore en 1983 et 1988 avec le Centre Acanthes (programme Luciano Berio, puis Pierre Boulez). Sophie Cherrier est soliste lors de nombreux concerts en France et à l'étranger. Elle est professeur au C.N.R. de Paris depuis 1988.

Michel Cerutti

Michel Cerutti fait ses études au Conservatoire de Metz et obtient le 1er Prix de piano et de musique de chambre, puis le 1er Prix de percussion au Conservatoire de Paris. Après avoir travaillé avec l'Orchestre de Paris, il entre à l'Ensemble InterContemporain en 1976. Michel Cerutti est professeur au Conservatoire National de Rouen, et depuis octobre 1990, professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.
En 1981, il étudie le cymbalum qu'il joue dans les œuvres de Kurtag, Stravinsky, et dans *Répons* de Pierre Boulez.

Pierre-Laurent Aimard

Après avoir obtenu quatre 1er Prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Pierre-Laurent Aimard reçoit le 1er Prix du Concours International Olivier Messiaen (1973) et le second Prix du Concours International de Genève (1976).
Il entre à l'Ensemble InterContemporain dès sa fondation.
Parrallèlement, Pierre-Laurent Aimard poursuit une carrière de soliste dans la plupart des pays d'Europe, aux Etats-Unis, au Canada, en Amérique du Sud et en Nouvelle Zélande.
Il joue avec les orchestres de Chicago, Boston, Londres (Philharmonia), Amsterdam (Concertgebouw), Toronto, Leningrad, Dresde, Genève, Paris, ..., sous la direction de chefs tels que Boulez, Ozawa, Celibidache, Davis, Previn, ...

Ensemble InterContemporain

Pierre Boulez	Président
Peter Eötvös	Directeur Musical
Brigitte Marger	Administrateur Général
Sophie Cherrier	Flûte
Laszlo Hadady	Hautbois
Didier Pateau	Hautbois
Alain Damiens	Clarinette
André Trouttet	Clarinette
Guy Arnaud	Clarinette basse
Pascal Gallois	Basson
Paul Riveaux	Basson
Jens McManama	Cor
Jacques Deleplancque	Cor
Jean-Jacques Gaudon	Trompette
Antoine Curé	Trompette
Benny Sluchin	Trombonne
Jérôme Naulais	Trombonne
Gérard Buquet	Tuba
Daniel Ciampolini	Percussion
Vincent Bauer	Percussion
Marie-Claire Jamet	Harpe
Maryvonne Le-Dizès	Violon
Jacques Ghestem	Violon
Jeanne-Marie Conquer	Violon
Jean-Guihen Queyras	Violoncelle
Pierre Strauch	Violoncelle

Musiciens supplémentaires

Pierre Dumail	Flûte
Christophe Bredeloup	Percussion
Pascal Godart	Piano / Celesta
Tristan Murail	Synthétiseur
Xavier Julien-Laferrière	Violon
Teodor Coman	Alto
Nathalie Baudoin	Alto
Axel Bouchaux	Contrebasse

Gilles Blum	Régisseur général
Jean Radel	Régisseur de Plateau
Damien Rochette	Régisseur de Plateau
Daniel Raguin	Ingénieur du son - IRCAM
Xavier Bordelais	ingénieur du son - IRCAM
Arnauld Boulard	Régie IRCAM

Prochains concerts :

Concert Pierre Boulez
Vendredi 26 avril - 20h30
Théâtre du Châtelet

Bela Bartok
Trois scènes de Village
Witold Lutoslawski
Trois poèmes d'Henri Michaux
Maurice Ravel
Frontispice (orchestration Pierre Boulez)
Frédéric Durieux
Là, au delà
Edgar Varèse
Ecuatorial

Ensemble InterContemporain
Chœur de l'Orchestre National de Lyon
Direction Pierre Boulez

Concert Itinéraire
Jeudi 23, vendredi 24 mai - 20h30
Centre Georges Pompidou - Grande Salle

Joël-François Durand
L'Exil du Feu

Alejandro Vinao
Algebra on fire

Giacinto Scelsi
Anahit

Martin Matalon
Création

Carmen Fournier, violon
L'Itinéraire
Direction Mark Foster

Prochaines manifestations pédagogiques :

Séminaire
Recherche
Mardi 16 avril - 18h
Studio V de l'IRCAM

Eric Lindemann et Gerhard Eckel
Edition et traitement des signaux sonores sur la station informatique musicale

Pierre Boulez / Collège de France
Samedi 13 avril - 17h
Espace de Projection - IRCAM

Séminaire : Ecriture directe, écriture indirecte
Avec Andrew Gerzso

Symposium
Musiques et Images
Samedi 20 avril - de 10h30 à 19h
Centre Georges Pompidou - Petite Salle

Journée animée par Michel Fano, en collaboration avec la FEMIS et le CMI
Intervenants : **Michel Fano, Edison Denisov, Jean-Rémy Julien, Arnaud Petit, Alain Robbe-Grillet, Paul Virilio, Toru Takemitsu et Robert Wilson (sous réserve).**

L'IRCAM et l'Ensemble InterContemporain
sont à MUSICORA
Grand-Palais
10 / 14 avril 1991
Stand A50

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

9, rue de l'Echelle - 75001 Paris
Tél. 42 60 94 27

IRCAM

31, rue Saint-Merri - 75004 Paris
Tél. 42 77 12 33 poste 48 16

Médiathèque de l'IRCAM
IM10736

40232