Quatuor Diotima
Réalisation informatique musicale Ircam **Gilbert Nouno**
Conseiller scientifique **Arshia Cont**

JAMES DILLON

Quatuor à cordes n° 6

[CRÉATION FRANÇAISE

JONATHAN HARVEY

Quatuor à cordes n° 3

PHILIPPE MANOURY

Tensio, commande de Françoise et Jean-Philippe Billarant

[CRÉATION

[DURÉE : 1H20 ENVIRON

PRODUCTION IRCAM-CENTRE POMPIDOU. AVEC LE SOUTIEN DE LA SACEM.

CONCERT ENREGISTRÉ PAR

IMAGES D'UNE ŒUVRE N° 10
TENSIO DE PHILIPPE MANOURY

Documentaire écrit et réalisé par
Martin Kaltenecker et **Christian Bahier**

Entrer dans l'atelier de Philippe Manoury, c'est reconnaître l'opiniâtreté d'une recherche continue sur l'interaction entre musiciens et dispositifs informatiques. Ce film retrace quelques moments des échanges du compositeur avec les informaticiens, chercheurs et interprètes, conduisant à la création d'un quatuor avec électronique où un quatuor « réel » et un quatuor de « synthèse » se partagent des figures musicales jusqu'à brouiller les frontières.

VENDREDI 17 DÉCEMBRE DE 19H00 À 19H45
IRCAM, STUDIO 5
ENTRÉE LIBRE DANS LA LIMITE DES PLACES DISPONIBLES.

La projection sera suivie d'une discussion avec **Philippe Manoury** et **Martin Kaltenecker**.

Vous pouvez retrouver la série documentaire sur www.ircam.fr/films.html

COPRODUCTION IRCAM-CENTRE POMPIDOU.

ENTENTE CORDIALE

VENDREDI 17 DÉCEMBRE, 20H
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

JAMES DILLON

QUATUOR À CORDES N° 6

Année de composition
2010
Effectif
2 violons, alto, violoncelle
Durée
16 minutes environ
Éditions
Peters, Londres

Cette pièce, commande de la SWR, a été créée le 16 octobre 2010 par le Quatuor Arditti, le Quatuor Diotima et le JACK Quartet dans le cadre du festival de Donaueschingen (Allemagne). Il s'agit de la création française de l'œuvre, dédiée à la mémoire de James « Jimmy » Reid.

Le médium du quatuor à cordes m'a fasciné bien au-delà de la formation instrumentale telle que je l'ai utilisée dans ma pièce. Historiquement « idéal » pour la musique de chambre, ce lieu de concert intime, à la fois conversationnel et rhétorique, demeure passionnant et invite à l'interrogation.
Composé entre mai et août 2010, mon sixième quatuor à cordes est formé d'un mouvement unique, aménagé en cinq parties ou *états* ; la pièce formant un arc (symétrique) : A – B – C – B(i) – A(i). Cet « arc » trace un chemin allant d'une construction — comparable à un montage — d'éléments hétérogènes à travers l'itération obsédante d'une tonalité centrale, puis revenant à son point de départ. Les *états* extrêmes de l'« arc » sont dominés par la juxtaposition de blocs angulaires de matériaux construits à partir d'une série d'axes d'articulation (archet/pizzicato, normal/harmonique, ponticello/touche, etc.). Dans ces *états* d'ouverture et de fermeture, le matériau musical est caractérisé par les exigences de contraste et par le déplacement rapide des blocs de texture (souvent en unisson rythmique). Le deuxième et le quatrième *état* superposent une série de figures « entrecoupées » entre différentes combinaisons de joueurs ; ces figures sont divisées constamment puis recombinées pour créer de nouveaux groupes (solo, duo, trio, tutti).
L'intimité discursive du quatuor à cordes en tant que tradition, moyen, genre, uniformité de sonorités instrumentales, m'a toujours évoqué le besoin d'élargir les techniques individuelles et

d'ensemble. Étroitement liés, contradictoires et dynamiques, les *états* extrêmes de mon sixième quatuor à cordes mettent en contraste le « cinétique » et le « déductif » ; ils décrivent une orbite autour d'un *état* central, construit autour de l'ambitus extrêmement étroit d'un ton entier. Cette courte bande passante est un espace à inflexions microtonales avec la note *mi*b (277Hz) en son centre. Le mouvement, compressé dans cette partie, est modulé par une micro-polyphonie et l'expansion/contraction linéaire de groupes de durée. Aménagée en couches individuelles, cette expansion/contraction est cependant liée à la dynamique des tutti et contenue dans une mesure uniforme. Cette partie centrale est également la plus longue et la plus régulière des cinq ; les deux parties suivantes se recourbent en direction du matériau d'ouverture et tracent une trajectoire allant de la fabrication d'un geste à la vibration interne d'un son, afin de décrire un retour vers un aperçu modifié du matériau d'ouverture. Tout échantillon de cet « arc » fait cependant preuve d'une certaine autosimiliarité par laquelle la syntaxe expressive du geste fait l'objet d'une dialectique entre l'artifice de la construction et la fragilité du son.

James « Jimmy » Reid était un dirigeant syndical écossais, décédé en août 2010. Né en 1932 à Govan (Glasgow), James « Jimmy » Reid quitte l'école à quatorze ans et entame un apprentissage de mécanicien. Il mène sa première grève à dix-neuf ans et est rapidement élu délégué syndical. Il devient célèbre au début des années 1970 pour avoir organisé l'occupation d'un des plus grands chantiers navals britanniques : l'« Upper Clyde Shipbuilders » – une alternative à la grève qui réussit à convaincre le gouvernement conservateur de ne pas fermer le chantier. Grâce à l'utilisation rigoureuse des médias de James Reid, la campagne attire le soutien général du public. Le discours qu'il fait aux ouvriers où il proclame clairement : « il n'y aura pas d'hooliganisme, il n'y aura pas de vandalisme et il n'y aura pas de beuveries car le monde nous regarde » est également largement diffusé et réputé.
En 1971, le discours de protestation qu'il fait aux étudiants de l'université de Glasgow contre « la compétition acharnée dans le monde du travail » est publié dans son intégralité dans le *New York Times*. L'année suivante, il est désigné recteur de l'université.

James Dillon
Traduit de l'anglais par Aude Grandveau.

JONATHAN HARVEY

QUATUOR À CORDES N° 3

Année de composition
1995
Effectif
2 violons, alto, violoncelle
Durée
16 minutes
Éditions
Faber Music

Cette pièce, commande de la BBC, a été créée le 23 janvier 1996 au Pebble Mill à Birmingham (Royaume-Uni) par le Quatuor Arditti.

Le *Quatuor à cordes n° 3* présente une dialectique entre une texture sonore fugace et une structure sous-jacente très régulière. Une dizaine de « thèmes » (ou une vingtaine quand ils se combinent pour se « dédoubler ») se juxtaposent sans cesse de différentes manières ; ils ne sont développés qu'à de rares moments. Mais chacun de ces « thèmes » en lui-même est insuffisant. Comme si le son normal des cordes était mis sous un microscope ou comme si un rayon statique de lumière était diffracté par un prisme et se dispersait. Souvent, le matériau sonore, qui migre aux frontières du silence, est à peine perçu. On trouve ainsi, par exemple, les thèmes du glissandi avec archet rebondi, des trilles harmoniques, des « col legno battuto » et (au plus près d'une hauteur stable) celui du *sol* à l'octave, constamment divisé en microtonalités. Ce dernier thème dérive d'une improvisation que j'ai enregistrée avec la violoncelliste Frances-Marie Uitti sur le CD *Imaginings*.

La forme de l'œuvre peut être décrite ainsi :

1. Exposition de la plupart des thèmes, avec des silences ;
2. Répétition de cette exposition au violoncelle sur une pédale de triton (exposition de développement) ;
3. Point culminant ;
4. Deux nouveaux thèmes combinés avec les anciens (thème du glissandi sur deux cordes et thème du pizzicato) ;
5. Conclusion (comparable à une danse), avec la dominance du thème du « col legno battuto ».

Tout comme mes *Quatuors à cordes n° 1* et *n° 2*, cette œuvre a été écrite pour le Quatuor Arditti qui est une source d'inspiration inépuisable.

Jonathan Harvey

Traduit de l'anglais par Aude Grandveau.

PHILIPPE MANOURY

TENSIO

Année de composition
2010
Effectif
Quatuor à cordes avec électronique
Durée
35 minutes environ
Éditions
Durand-Universal Publishing

Il s'agit de la création de l'œuvre, commande de Françoise et Jean-Philippe Billarant à qui elle est dédiée.

Lorsque je compose, une des grandes difficultés réside dans le choix du titre. Chez moi, le choix des notes, des rythmes, des sons n'est rien comparé à celui du titre. Le titre doit résumer, signifier, identifier, quand bien même il peut évoquer, suggérer, donner à penser. Comment résumer une musique alors qu'il est si difficile (mais pas impossible) d'en parler ? Mais un jour, il faut choisir. Alors j'ai choisi *Tensio*. C'est un mot italien qui signifie « tension ». Mon premier quatuor s'intitule *Stringendo* et les suivants – ceux que je projette d'écrire – auront tous des noms italiens, et non allemands. Histoire de déterritorialiser l'histoire. La tension dont il s'agit ici est d'ordre physique : c'est celle des cordes, qui sont tendues sur les instruments qui vont jouer et que j'ai exacerbées dans la musique électronique. Il m'a semblé salutaire d'en revenir à cette image primordiale d'une corde tendue entre deux points, et de la faire jouer dans des régimes extrêmes que seule la technologie peut entrevoir. Mais d'autres variations de tension, plus psychologiques et plus musicales celles-là, pourront naître, je l'espère, de l'écoute de ce quatuor.

Tensio est probablement l'œuvre la plus expérimentale que j'ai composée à ce jour. Sa gestation et sa composition se sont étalées sur près de deux années, car ce quatuor met en œuvre un grand nombre de nouvelles pratiques musicales que la technologie a développé depuis ces dernières années, et qu'il a fallu expérimenter et mettre au point. Je citerai parmi celles-ci : la synthèse par modèle physique, la synthèse interactive de sons inharmoniques, les toupies sonores harmoniques et le suivi de tempo des instruments. Un autre axe de recherche

a également été entrepris sur les descripteurs acoustiques qui devraient permettre à terme d'obtenir une analyse fine et stable des sons instrumentaux en temps réel.

La première partie de *Tensio* présente une musique d'une extrême mobilité qui fait intervenir le quatuor réel avec un quatuor virtuel, entièrement composé à partir de sons de synthèse (le programme « Synful » d'Éric Lindemann). Les matériaux sonores voyagent de l'un à l'autre dans une forme construite sur ce que j'appelle des « grammaires musicales génératives ». Il s'agit de construire une musique à partir de règles d'enchaînements entre des figures, un peu à l'image du langage qui ordonne la place des mots les uns par rapport aux autres. Il me semble de plus en plus important, en musique, de ne pas se concentrer exclusivement sur ce que l'on a à dire, mais aussi sur le moment où l'on va le dire.

La deuxième partie utilise un nouveau modèle de synthèse, récemment mis au point par Matthias Demoucron à l'Ircam, qui est basé sur une modélisation physique d'une corde tendue au-dessus d'une caisse de résonance de violon. C'est ici que la « tensio » est la plus audible. Ce modèle permet de simuler les pressions, les vitesses et les positions d'un archet virtuel sur cette corde imaginaire. J'ai découvert ici des catégories sonores tout à fait surprenantes lorsque l'on pousse à certains extrêmes des modes de jeux traditionnels dans des zones qui ne sont guère accessibles à la physiologie humaine. La combinaison d'une pression exagérée d'un archet sur une corde, avec une vitesse presque nulle, produit des formes de petites gouttelettes sonores aiguës qui ne semblent a priori pas venir d'un violon. Mais c'est bel et bien d'un violon dont il s'agit. Et l'aspect le plus curieux – mais aussi le plus intéressant – de ce phénomène réside dans le fait que, malgré cette différence de son, on entend toujours une corde qui se tend sous la pression d'un frottement. Lors de cette section, j'ai utilisé un aspect très novateur du suivi de partition mis au point par Arshia Cont : le suivi continu du tempo. Les événements électroniques sont inscrits sur une partition qui adapte automatiquement son tempo sur celui, fluctuant, des instruments. Jusqu'à présent, les instruments déclenchaient des événements sonores électroniques dans un temps discontinu : une note déclenche un événement, puis une autre, etc. Dorénavant, les deux discours sont unis et fondus dans un même temps continu dont les instrumentistes ont le contrôle.

La troisième partie est une sorte d'interlude basé sur des glissandi d'harmoniques et, de ce fait, résorbe la « tensio » de la section précédente. Il suffit, en effet, d'effleurer les cordes pour produire ces harmoniques.

À partir de la quatrième section de la pièce, intervient un nouveau système

de synthèse sonore dont j'avais eu l'intuition depuis plusieurs années sans toutefois trouver le moyen de le réaliser. Je désirais, depuis longtemps, composer une musique électronique dont les sons ne seraient plus prévus en amont, mais déduits de l'analyse des sons instrumentaux au moment du concert. J'avais élaboré des situations approchant cette idée dans *Pluton* mais de façon encore réduite. C'est finalement Miller Puckette qui m'offrit la solution. Chaque son instrumental joué est analysé dans sa hauteur et sert à la construction de sons complexes, inharmoniques, dont la densité varie suivant le rapport des sons instrumentaux. Ainsi, lorsque tous les instruments sont à l'unisson, la musique de synthèse s'accorde à eux, et lorsqu'ils jouent des sons différents, on perçoit une musique très dense, faite de blocs sonores parfois très compacts, qui épouse cependant les évolutions des parties instrumentales. On entend donc toujours en filigrane ce que jouent les instruments dans le discours, parfois chaotique, de la musique de synthèse. La grande variabilité de cette musique, inharmonique et non tempérée, inclut celle des instruments « tempérés » comme une trace dans une matière sonore en déflagrations.

Ce procédé court tout au long de la cinquième partie qui réintroduit les grammaires sonores génératives du début. Cette section se termine par une petite « passacaille » suivie de dix variations dont le motif est issu d'une de mes anciennes compositions : la *Passacaille pour Tokyo* pour piano et ensemble.

La sixième section termine ce grand développement en introduisant une voix supplémentaire. Un nuage de pizzicati en mouvement perpétuel (basé sur le principe probabiliste des chemins markoviens) va se déployer sur les hauteurs qui constituent les sons inharmoniques dérivés de ce que jouent les instruments. Ainsi toute une série de strates musicales naît du quatuor à cordes par déductions successives. Il s'agit d'un lointain avatar de la vieille théorie de Rameau qui déduisait l'harmonie – et de là, les mouvements mélodiques qui lui obéissaient – du principe de résonance naturelle. Ici, ce sont les instruments qui engendrent des « inharmonies » qui, à leur tour, engendrent des mouvements mélodiques.

Pour la septième section, j'ai utilisé le principe des « toupies sonores » que j'avais utilisées dans mon opéra *K…* et, plus récemment, dans *Partita I* pour alto solo et électronique. Je l'ai cependant considérablement affiné. Les instruments projettent des sons qui tournent à une vitesse correspondante à l'intensité des sons instrumentaux. Mais lorsqu'elles vont se stabiliser, les rotations de ces toupies seront en rapports harmoniques les unes avec les autres. Ainsi deux sons de même hauteur tourneront à la même vitesse et se fondront l'un dans l'autre, tandis que deux sons de hauteurs différentes tourneront à des vitesses « harmoniques » correspondantes à

leur relation d'intervalle.
La huitième et dernière section est consacrée au seul premier violon. Il se comporte comme un magicien qui jongle avec différents éléments que l'on a entendus dans toute l'œuvre et fera tourner une toupie, très haut dans l'espace, très loin de lui. La corde tendue est devenue un fil invisible qui, par-delà les distances, reliera le musicien sur terre à un être sonore qui communiquera avec lui. Une « tensio » sera toujours à l'œuvre.

Je voudrais remercier tout d'abord Gilbert Nouno qui m'a assisté dans la composition de ce quatuor et qui a mis au point tous les programmes permettant de donner vie à ces expérimentations diverses. Mes remerciements vont également à Arshia Cont, dont les recherches ont permis de franchir un grand pas dans la réunion des musiques acoustiques et électroniques, à Matthias Demoucron pour son programme de synthèse par modèle physique, à Nicola Montecchio pour sa participation dans la phase de recherche du suivi de partitions, à Miller Puckette pour l'invention du système de synthèse 3F, ainsi qu'aux membres du Quatuor Diotima qui ont prêté leur concours à toutes ces expérimentations.

Tensio est dédié à mes amis Francoise et Jean-Philippe Billarant en hommage à leur opiniâtreté à demeurer parmi les rares mécènes privés aidant la création musicale.
Philippe Manoury

BIOGRAPHIES

COMPOSITEURS

James Dillon

Né à Glasgow en 1950, James Dillon étudie l'art et le design à l'université de Glasgow en 1968, la musique du nord de l'Inde à l'université de Keele, puis se rend à Londres en 1970 pour y étudier la musique, l'acoustique et la linguistique. Il se forme à la composition principalement en autodidacte. En 1982, il se fait connaître avec *Who do you love*.

Ses premières pièces sont influencées par Varèse et Xenakis. Cependant, sa musique, à la personnalité indépendante, reste inclassable. Ses œuvres sont, pour la plupart, réunies en cycles (*Nine Rivers*, *The book of Elements*, les *Traumwerk Book*...).

En 1986, James Dillon donne des conférences à l'université d'État de New York, des cours de composition au Goldsmiths College de Londres et assiste au stage d'été de l'Ircam. De 1982 à 1992, il enseigne aux cours d'été de Darmstadt.

Il a été sélectionné par la BBC et le Conseil des arts d'Angleterre pour réaliser *Temp'est* (1995) pour la série « Sound of Film ».

Une importante rétrospective lui est consacrée au festival d'Hudderfield en 1995 et à New York en 2001.

En 1996, James Dillon assiste Brian Ferneyhough à Royaumont et, en 2003, il est Docteur Honoris Causa de l'université d'Huddersfield. Il est nommé professeur de composition à l'université du Minnesota en 2007.

Récemment, il a composé *Andromeda*, un concerto pour piano créé en 2006 aux BBC Proms par Noriko Kawai et l'orchestre symphonique écossais de la BBC et *The Hesperides*, pour violon et piano, créé au festival Musica à Strasbourg en 2007.

Les œuvres de James Dillon sont publiées aux éditions Peters à Londres depuis 1982.

Jonathan Harvey © Maurice Foxall

Jonathan Harvey

Né en Angleterre en 1939, Jonathan Harvey est choriste au St. Michael's College de Tenbury puis étudie la musique au St. John's College à Cambridge. Docteur des universités de Glasgow et de Cambridge, il étudie, sur le conseil de Benjamin Britten, la composition auprès d'Erwin Stein et de Hans Keller, tous deux élèves de Schoenberg ; il se familiarise ainsi avec la technique dodécaphonique. De 1969 à 1970, il est Harkness Fellow à l'université de Princeton où Milton Babbitt influence son travail. Sa rencontre avec Stockhausen est également décisive : leurs idées convergent sur le fait que l'électronique permet de transcender les limites physiques des sources sonores traditionnelles. Ces compositeurs sont tous deux en recherche d'un rapprochement entre le rationnel et le mystique, le scientifique et l'intuitif.

Au début des années 1980, Pierre Boulez invite Jonathan Harvey à travailler à l'Ircam. Il se familiarise également avec le courant spectral qu'il considère comme déterminant pour l'évolution de la musique actuelle ; le son électronique lui apparaît comme une ouverture vers les dimensions transcendantales et spirituelles. Jonathan Harvey est considéré comme l'un des compositeurs les plus imaginatifs de musique électroacoustique.

Docteur Honoris Causa des universités de Southampton, du Sussex, de Bristol et d'Huddersfield et membre de l'Académie européenne, il reçoit le prix Britten en 1993.

De 1977 à 1993, Jonathan Harvey est professeur de musique à l'université du Sussex où il est actuellement professeur honoraire. De 1995 à 2000, il enseigne la musique à l'université de Stanford, est professeur invité à l'Imperial College de Londres et membre honoraire du St. John's College de Cambridge.

En 1999, il publie deux livres sur l'inspiration et la spiritualité. La même année, l'étude de son œuvre par Arnold Whittall paraît chez Faber & Faber.

En 2007, Jonathan Harvey reçoit le prix Giga-Hertz pour ses œuvres de musique électronique et le prix du Président de la République de l'Académie Charles Cros en 2009. *Speakings* reçoit le prix Prince Pierre de Monaco.

Entre mai 2009 et mai 2010, son œuvre est célébrée dans le monde entier.

Près de deux cents représentations de ses œuvres sont données ou retransmises chaque année et environ quatre-vingts enregistrements sont disponibles sur CD.

Philippe Manoury © DR

Philippe Manoury

Né en 1952 à Tulle (France), Philippe Manoury étudie le piano, l'harmonie et le contrepoint à l'École normale de musique de Paris puis suit l'enseignement de Michel Philippot et d'Ivo Malec au CNSMDP et la classe d'analyse de Claude Ballif. Les œuvres de Stockhausen, Pierre Boulez et Xenakis sont ses premières références.

Présent dans les principaux festivals et concerts de musique contemporaine, c'est avec la création de *Cryptophonos* en 1974 qu'il se fait véritablement connaître. En 1975, il s'initie à la composition musicale assistée par ordinateur avec Pierre Barbaud et, en 1978, s'installe au Brésil où il donne des cours et des conférences. En 1981, de retour en France, il est invité à l'Ircam comme chercheur. Depuis, il ne cesse de participer aux activités de l'institut.

Il est responsable de la pédagogie à l'Ensemble intercontemporain de 1983 à 1987, puis professeur de composition et de musique électronique au CNSMD de Lyon et responsable de l'Académie européenne de musique du festival d'Aix-en-Provence. Il est en résidence à l'Orchestre de Paris de 1995 à 2001 et à la Scène nationale d'Orléans de 2001 à 2003.

Parmi ses dernières œuvres, citons : *Terra Ignota* pour piano et orchestre (dirigé du piano), *Veränderungen* (deuxième sonate pour piano, d'après les *Variations Diabelli* de Beethoven), *Abgrund* pour grand orchestre, *Gesänge-Gedanken* (cycle de mélodies sur des textes de Nietzsche pour contralto et petit ensemble), *Instants pluriels* pour deux groupes instrumentaux, *Synapse* pour violon et orchestre, un quatuor à cordes avec électronique, *Stringendo*. Il prépare actuellement son quatrième opéra : *La nuit de Gutenberg* dont la création est prévue en septembre 2011 à Strasbourg, et un concerto pour piano et orchestre pour l'Orchestre de Paris en 2012.

Depuis 2004, Philippe Manoury réside aux États-Unis où il enseigne la composition à l'université de Californie à San Diego. Ses écrits esthétiques et théoriques sont disponibles sur son blog : philippemanoury.com.

BIOGRAPHIES

INTERPRÈTES

Quatuor Diotima

Naaman Sluchin, violon
Yun-Peng Zhao, violon
Franck Chevalier, alto
Pierre Morlet, violoncelle

Le Quatuor Diotima, fondé par des lauréats des conservatoires de Paris et de Lyon, prend son nom de l'œuvre de Luigi Nono, *Fragmente-Stille, an Diotima,* affirmant ainsi son engagement en faveur de la musique de son temps. Le Quatuor Diotima est le partenaire privilégié de nombreux compositeurs (Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa…) et commande régulièrement de nouvelles pièces à des compositeurs contemporains.
Le Quatuor Diotima ne néglige pas pour autant le répertoire classique, s'illustrant tout particulièrement par l'interprétation d'œuvres du début du XXe siècle et de la musique française, ainsi qu'aux derniers quatuors de Beethoven.
Depuis sa création, le Quatuor Diotima s'est produit sur la scène internationale ; il a joué dans la plupart des festivals et séries de concerts européens les plus importants comme au Philharmonie et Konzerthaus à Berlin, la Villa Médicis à Rome, Reina Sofia à Madrid, à la Cité de la Musique à Paris, …. À l'occasion de plusieurs tournées, le quatuor s'est produit en Asie (Japon, Chine et Corée), aux États-Unis, en Amérique centrale et du Sud.
Le premier CD du Quatuor Diotima consacré aux œuvres de Lachenmann et de Nono a reçu le prix Jeunes Talents au Diapason d'or 2004. Leur discographie comprend également les quatuors de Lucien Durosoir ; *Liturgia Fractal*, un cycle de quatuor par Alberto Posadas (Diapason d'or, 2009) et des œuvres de George Onslow (Meilleur album du mois de janvier 2010 pour le magazine *Diapason*). Le quatuor enregistre un nouveau CD pour le label Naïve consacré aux trois grands compositeurs de la Deuxième école de Vienne dans leurs œuvres pour quatuor et voix, ainsi que des œuvres de Toshio Hosokawa, Chaya Czernowin et Thomas Larcher (respectivement pour les labels NEOS, Wergo et ECM).
Le Quatuor Diotima est soutenu par l'association Musique Nouvelle en Liberté.

Gilbert Nouno
[réalisation informatique musicale Ircam

Gilbert Nouno est compositeur, contre-bassiste et chercheur à l'Ircam où il se joint à de nombreux artistes, musiciens et compositeurs pour l'écriture et la réalisation de musiques électroniques. Il travaille notamment avec Pierre Boulez, Susan Buirge, José-Luis Campana, Steve Coleman, Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, Michael Jarrell, Michaël Levinas, Philippe Manoury, Malik Mezzadri, Marc Monnet, Kaija Saariaho, Philippe Schœller et le collectif de musique im-provisée Octurn. Il a été lauréat de la Villa Kujoyama en 2007 et sera pensionnaire à la Villa Médicis en 2011. Ses œuvres récentes pour orchestre ou instruments solistes ont été données à Paris, à Tel-Aviv et à New York.

ÉQUIPE TECHNIQUE

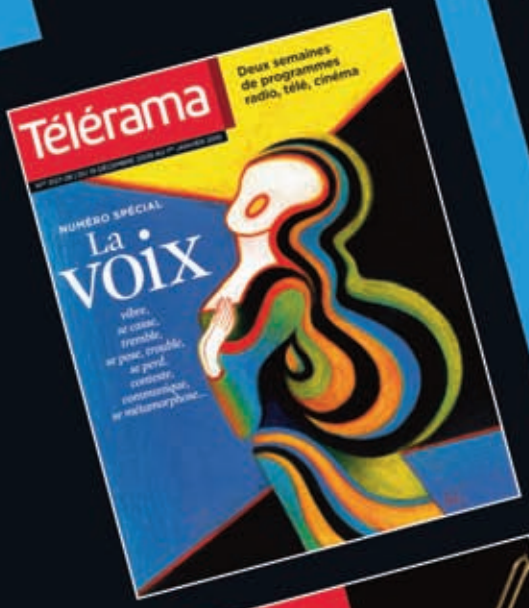
IRCAM

Julien Aléonard, ingénieur du son
Enora Le Gall, régisseur son
Arnaud de la Celle, stagiaire son
Frédéric Vandromme, régisseur général
Timothé Bahabanian, assistant régisseur
Thierry Barbier, régisseur lumière

Réalisation du programme
Aude Grandveau

Télérama

partenaire de votre événement
partenaire de votre émotion



www.telerama.fr

ircam

INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, de tournées en France et à l'étranger.

L'Ircam est un des foyers principaux de la création musicale ainsi qu'un lieu de production et de résidence pour des compositeurs internationaux. L'institut propose une saison riche de rencontres singulières par une politique de commandes. De nombreux programmes d'artistes en résidence sont engagés, aboutissant également à la création de projets pluridisciplinaires (musique, danse, vidéo, théâtre et cinéma). Enfin, un grand festival annuel, Agora, permet la présentation de ces créations au public.

L'Ircam est un centre de recherche à la pointe des innovations scientifiques et technologiques dans les domaines de la musique et du son. Partenaire de nombreuses universités et entreprises internationales, ses recherches couvrent un spectre très large : acoustique, traitement de signal, informatique (langages, temps réel, bases de données, interfaces homme-machine), musicologie, cognition musicale. Ces travaux trouvent des applications dans d'autres domaines artistiques comme le multimédia, les arts plastiques ou le spectacle vivant, ainsi que des débouchés industriels (industries culturelles, télécommunications, informatique, automobile et transports…).

L'Ircam est un lieu de formation à l'informatique musicale. Son Cursus de formation à la composition réalisés en collaboration avec des chercheurs et compositeurs internationaux fait référence en matière de formation professionnelle des jeunes compositeurs. L'institut est laboratoire d'accueil des écoles doctorales pour les jeunes scientifiques, et s'est engagé dans des formations universitaires avec l'UPMC (université Pierre et Marie Curie – Paris 6) pour l'accueil du master Acoustique, traitement du signal et informatique appliqués à la musique (Atiam). Ses activités pédagogiques concernent également le grand public grâce au développement de logiciels pédagogiques et interactifs nés d'une coopération étroite avec l'Éducation nationale et les conservatoires.

Depuis 2006, la politique artistique est devenue politique générale de l'institut. Une série de réformes propulse simultanément la création, la technologie et leur transmission vers les publics. Réforme de la saison avec de nombreux coproducteurs et de nouvelles esthétiques en présence ; réforme du pôle spectacle quittant le laboratoire pour investir les scènes musicales et le spectacle vivant ; réforme du Cursus déployé en deux années avec de nouveaux partenaires ; réforme des documentations assurant la transmission et la pérennité des œuvres ; création de la « compagnie Ircam » portant un répertoire en France et à l'étranger ; création d'une action culturelle, d'un Journal de la création et de nouvelles médiations pour les publics. Ce chantier place l'Ircam au cœur d'un espace sensible partagé.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Depuis 1995, le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ircam et le CNRS sont partenaires dans le cadre d'une unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son - UMR 9912). En 2010, l'UPMC rejoint le ministère et le CNRS comme cotutelle de l'UMR.

www.ircam.fr

présences 2011

Salonen

Festival de création musicale de Radio France

21e édition

Orchestre Philharmonique de Radio France

Maîtrise de Radio France

Théâtre du Châtelet
du 3 au 19 février 2011

13 concerts gratuits dont un Public Familial

Coproduction Théâtre du Châtelet - Radio France

Entrée libre
01 40 28 28 40 - chatelet-theatre.com
01 56 40 15 16 - concerts.radiofrance.fr

châtelet THÉÂTRE MUSICAL DE PARIS

france musique

radio france