

Winston Choi, piano

JACQUES LENOT

Prélude pour piano n°21, Car l'onde s'est tue

Étude I

MARCO STROPPIA

Contrasti

pour piano et bande magnétique

GYÖRGY LIGETI

Automne à Varsovie

Touches bloquées

DANIEL WEYMOUTH

Metronome Etudes

pour piano et métronome

[CRÉATION FRANÇAISE

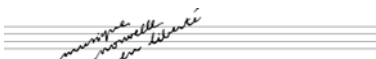
IGOR STRAVINSKY

Trois mouvements de Petrouchka

PRODUCTION IRCAM-CENTRE POMPIDOU.
CORÉALISATION IRCAM-CENTRE POMPIDOU ET INSTANT PLURIEL.



La saison musicale du Théâtre des Bouffes du Nord est produite par Instant Pluriel (www.instantpluriel.com). Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de la saison musicale du Théâtre des Bouffes du Nord. La Fondation Accenture, la Ville de Paris, la Sacem et France Musique sont partenaires de la saison musicale du Théâtre des Bouffes du Nord.



POURSUITE II : HORLOGES ET NUAGES

LUNDI 7 AVRIL, 20H30
THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

JACQUES LENOT

PRÉLUDE POUR PIANO N°21, CAR L'ONDE S'EST TUE

ANNÉE DE COMPOSITION

1996

EFFECTIF

Piano

DURÉE

4 minutes environ

ÉDITEUR

L'Oiseau Prophète

Le Prélude n°21, Car l'onde s'est tue, a été composé à Plaisance-du-Gers le 23 juin 1996 et a été créé par Winston Choi en 2004 pour un CD Intrada¹. Il est dédiée à Alain Pierre.

[...] Mes vingt-quatre *Préludes* ont, eux aussi, connu plusieurs avatars à travers les années. J'y ai récupéré des études inabouties, des caprices, des nocturnes, des impromptus, voire une barcarolle... en fait tout ce qu'il a été possible de regrouper sous le titre assez incertain de *Préludes*. Il est vrai que je voulais donner à chacun un caractère particulier, les regrouper en deux livres, et les faire précéder d'un titre, contrairement à Debussy qui les donne à la fin. [...]

Prélude n°21, Car l'onde s'est tue

2/4, noire à 30 pour la main droite en quintolets. Croche de triolet à 90 pour la main gauche en groupes de neuf triples croches. Une effrayante superposition rythmique de cinq sur neuf, avec des contre-chants et des « creux ». J'enlève progressivement des notes aux deux parcours simultanés et parallèles, de manière à ce que celles qui restent développent, par delà les creux ainsi créés, une sorte de *mécanique horlogère*. Par la totale indépendance des mains, le déroulement imperturbable et quasi fantomatique devient inexorable. On atteint une complexité au-delà de laquelle il ne me semble plus possible d'aller et que j'ai abandonnée depuis lors. Le plus étrange est que la torture mentale imposée à l'interprète se résout dans une évidence sonore absolue, limpide... Le titre fait référence au canal proche de mon lieu de travail, qui parfois débordait ou s'asséchait suivant les saisons.

Jacques Lenot

Jacques Lenot — Utopies & Allégories, Entretiens avec Franck Langlois, coll. « Paroles », Éditions MF, 2007.

¹ Jacques LENOT, « Œuvres pour piano, volume 1 », Winston Choi, CD Intrada 012, 2004.

JACQUES LENOT

ÉTUDE I

ALLEGRO FRENETICO

ANNÉE DE COMPOSITION

1985

EFFECTIF

Piano

DURÉE

1 minute environ

ÉDITEUR

L'Oiseau Prophète

L'Étude I des Six Premières Études pour piano, intitulée Allegro frenetico (Allegro frénétique), a été composée à Paris du 28 au 30 décembre 1985 et créée par Winston Choi en 2004 pour un CD Intrada¹.

9/8, noire pointée à 84, en quatre voix, dans une superposition de 9 doubles croches à la main droite (3 fois 3) pour 6 à la main gauche (2 fois 3), avec appuis brefs, à l'intérieur d'un ambitus d'une septième majeure pour chaque main, et procédant par degrés ascendants. Le caractère de *galop* est renforcé par des nuances par paliers et par vagues allant du *p* au *fff* et inversement dans un climat haletant, fanatique.

Jacques Lenot

Jacques Lenot — Utopies & Allégories, Entretiens avec Franck Langlois, coll. « Paroles », Éditions MF, 2007.

¹ Jacques LENOT, « Œuvres pour piano, volume 1 », Winston Choi, CD Intrada 012, 2004.

MARCO STROPPA

CONTRASTI

ANNÉE DE COMPOSITION

1984

EFFECTIF

Piano et bande magnétique

DURÉE

26 minutes

ÉDITEUR

Ricordi, Milan

Traiettoria (trajectoire) est un cycle de trois pièces pour piano et sons de synthèse réalisés par ordinateur : Traiettoria... deviata (trajectoire... déviée), a été composée à Vérone (Italie) en 1982, Dialoghi (dialogues) à Paris en 1983 et Contrasti (contrastes) à Cambridge (États-Unis) en 1984. La bande magnétique a été réalisée au Centro di Sonologia Computazionale de l'université de Padoue entre 1982 et 1985, en collaboration avec Marco Stroppa pour la projection du son. Commande de la Biennale de Venise pour l'Année européenne de la musique, la version intégrale de l'œuvre a été créée le 22 septembre 1985 par Adriano Ambrosini et Marco Stroppa. En 1986 et 1988, la bande de Contrasti a été révisée, étendue, enrichie et entièrement remixée dans les studios de l'Ircam ; la version définitive de l'œuvre a été donnée le 12 février 1989 au Centre de Ijsbreker à Amsterdam par Pierre-Laurent Aimard.

Dans la situation technologique actuelle, l'exécution de la pièce prévoit l'amplification du piano par deux haut-parleurs

placés à côté de l'instrument, l'enregistrement des sons synthétiques sur disque compact et leur diffusion par un ensemble de haut-parleurs placés, l'un sous le piano, en direction de la table d'harmonie, les autres autour du public. Cette diffusion est en fait une véritable interprétation de l'espace, qui doit être assurée par un deuxième musicien à la table de mixage suivant les indications de la partition. [...]

À l'origine, *Traiettoria* ne devait être qu'une courte pièce pour piano seul, une sorte d'exploration structurée de certains domaines sonores de l'instrument, poussée par l'extension de la démarche compositionnelle au contrôle du comportement microscopique du matériau sonore du piano. [...]

Mais l'application de cette démarche, jusqu'à ses conséquences extrêmes, épuise rapidement les ressources de l'instrument. L'univers sonore créé par le jeu du pianiste nécessite une sorte d'extension vers des mondes sonores pouvant réaliser les développements induits par les processus de composition, mais impossibles à réaliser au piano seul. C'est au moment où cette extension devient indispensable que le matériau synthétique fait irruption dans la pièce. [...] La fin de *Contrasti* en est un exemple

frappant : le piano, ayant atteint ses limites extrêmes de registre et de dynamique, se laisse totalement relayer par l'ordinateur (celui-ci récapitule seul quelques figures pianistiques de la pièce, qui reviendront, après un parcours élaboré, à l'accord fondamental de *Traiettoria... deviata* — le répétant à toute vitesse avec des éléments rythmiques très incisifs en surimpression — pour le « briser » enfin en « rayons » sonores montant dans un registre de plus en plus aigu). [...]

Le début de la section pour piano et bande au milieu de *Contrasti* est un exemple de superposition de trois familles sonores différentes ayant des relations piano/bande de même typologie : une note grave isolée se déplaçant entre le piano et la bande et correspondant toujours au dernier *si* bémol du piano, des accords staccato accentués, tenus à la bande, mais « lancés » par une figure rapide dans l'aigu du piano, enfin des accords au piano, staccato, dans le registre moyen-grave, dont la résonance est travaillée d'abord par la pédale du piano, puis par les sons synthétiques. [...]

La cadence pour piano de *Contrasti* est un exemple d'évolution de sept « organismes » selon des trajectoires contrastées qui influent sur chacun d'eux au point d'en transformer l'identité. Certains passages de cette cadence explicitent dramatiquement le jeu des tensions générées par la présence de pôles d'attraction qui infléchissent la courbe temporelle des trajectoires de chaque « organisme ». [...]

Du point de vue macroscopique, les trois mouvements de *Traiettoria* présentent une alternance de parties de piano ou ordinateur seul ou de parties d'ensemble, organisée selon le schéma suivant :

Traiettoria... deviata

piano/ordinateur/ensemble

Dialoghi

ensemble/piano/ensemble/ordinateur/piano

Contrasti

ordinateur/piano/ensemble/ordinateur

Les enchaînements des parties entre elles sont toujours des cas de figures différents, allant de la simple juxtaposition jusqu'au fondu enchaîné le plus élaboré. Par ailleurs, l'œuvre entière est parcourue par un véritable réseau d'interférences multiples : anticipation, citation ou réminiscence dans une partie d'un élément développé dans une autre. Ce réseau dégage un jeu de mémoire qui enrichit de sa dimension originale la linéarité du jeu des trajectoires. [...]

Pierre-Laurent Aimard et Marco Stroppa

GYÖRGY LIGETI

AUTOMNE À VARSOVIE

TOUCHES BLOQUÉES

ANNÉE DE COMPOSITION

1985

EFFECTIF

Piano

DURÉE

Touches bloquées : 2 minutes environ
Automne à Varsovie : 4 minutes environ

ÉDITEUR

Schott

Touches bloquées est la troisième partie du Premier livre des Études pour piano. Automne à Varsovie en est la sixième. Ces deux pièces ont été créées le 24 septembre 1985 à Varsovie par Volker Banfield.

La conception d'un nouveau genre d'articulation rythmique fut ma préoccupation principale dans ces *Études*. [...] En 1976, lorsque j'écrivis mes pièces pour deux pianos, je ne connaissais pas encore Conlon Nancarrow ni la musique de l'Afrique subsaharienne. Mais j'avais toujours été fasciné par les dessins-devinettes et les paradoxes de la perception et des idées, aussi par certains aspects de la constitution et de l'organisation de la forme, de la croissance et de la transformation par la séparation de différents niveaux d'abstraction de la pensée et du langage. De plus, j'ai beaucoup d'affection pour Lewis Carroll,

Maurits Escher, Saul Steinberg, Franz Kafka, Boris Vian, Sándor Weöres, Jorge Luis Borges, Douglas R. Hofstadter, et ma façon de penser a été fortement influencée par les idées de Manfred Eigen, Hansjochem Autrum, Jacques Monod et Ernst Gombrich. À ceci est donc venu s'ajouter au début des années 80, ma découverte de la musique très complexe pour pianos mécaniques de Nancarrow, des enregistrements de musique centrafricaine réalisés par Simha Arom et enfin des fascinantes « fractales » de Benoît Mandelbrot que Manfred Eigen me montra en 1984 sous forme de représentations graphiques d'ordinateur produites par Heinz-Otto Peitgen et Peter H. Richter. Cependant, il serait faux de présumer que mes études pour piano sont une conséquence directe de ces influences musicales et extramusicales. En révélant mes intérêts, je voulais seulement indiquer le contexte intellectuel dans lequel je travaille comme compositeur. De plus, on ne trouve dans ma musique ni « science » ni « mathématique », mais bien une union entre imagination poétique-émotionnelle et construction. [...]

Ce qui est vraiment nouveau ici, c'est la possibilité de produire, à l'aide d'un seul interprète, l'illusion de *plusieurs* niveaux différents de vitesses simultanées, un phénomène musical qui n'était possible ni dans la technique européenne traditionnelle de l'hémiole, ni dans la polyrythmie africaine. Nancarrow est venu à bout de ce problème seulement en programmant des cylindres pour piano mécanique. En écrivant au contraire pour un interprète vivant, il m'a été possible de déjouer notre perception en greffant un schéma d'accentuation « européen » à une rapide succession « africaine » de pulsations non-accentuées. Ainsi, dans *Automne à Varsovie*, le pianiste joue en 4/4 un trait de notes égales qui contient seize pulsations rapides par mesure (bien entendu dans la notation seulement car les mesures ne sont pas audibles comme telles). Il y a ensuite un passage dans cette pièce où la main droite accentue chaque cinquième pulsation et la main gauche chaque troisième. Ces chaînes d'accents deviennent pour l'auditeur des supersignaux, comme si deux mélodies se déroulaient simultanément à deux vitesses différentes : l'accentuation à cinq produit une mélodie plus lente, celle à trois une plus rapide. Même si le rapport de cinq à trois est arithmétiquement simple, il est quand même trop complexe pour que nous le percevions : nous ne comptons plus les pulsations, mais sentons plutôt deux niveaux de vitesse qualitativement différents. De la même façon, le pianiste ne compte pas quand il joue : il produit les accents

selon la notation, sent dans ses doigts un certain réseau de tensions musculaires, mais entend autre chose : les différentes vitesses qu'il n'aurait pu produire consciemment *avec* ses doigts. Plus loin dans l'œuvre, il y a des passages qui contiennent trois ou même quatre différentes vitesses simultanées, et où les accents sont répartis non seulement entre les deux mains du pianiste mais aussi entre les doigts d'une même main. En raison des limitations anatomiques, j'ai dû, pour ainsi dire, faire naître la musique de la position des dix doigts sur le clavier. Mon idéal, Chopin, est venu ici à mon aide. Le contenu spirituel et poétique ainsi que les données techniques et anatomiques, telle la morphologie de la main et de l'instrument, déterminent inconsciemment l'imagination créatrice sans la forcer ou la contredire. Le fait que le réseau particulier des tensions musculaires ne coïncide pas toujours avec ce que l'on entend, peut même être une source de plaisir sensuel pour le pianiste, aussi bien dans les constructions d'hémioles simples (Chopin) que dans mes hémioles généralisées. Dans *Automne à Varsovie*, la technique romantique de l'hémiole et la pulsation additive africaine furent combinées afin de produire des illusions de différentes vitesses. Dans la première étude (*Désordre*), qui est rythmiquement peut-être encore plus complexe, cette même combinaison fut utilisée afin de produire des transitions de l'ordre au désordre métrique. De nouveau, le pianiste joue une pulsation coordonnée égale dans les deux mains. Une succession irrégulière d'accents

est imposée à cette pulsation et elle se déroule par moments simultanément dans les deux mains, produisant ainsi une illusion d'« ordre ». La succession d'accents commence ensuite à ralentir peu à peu dans une main tandis que l'autre garde le tempo jusqu'à ce que les rapports métriques deviennent graduellement si confus qu'il n'est plus possible de distinguer laquelle des deux mains retarde ou accélère. Les successions d'accents se rapprochent alors peu à peu jusqu'à ce que les accents individuels coïncident dans les deux mains, rétablissant ainsi l'ordre avant que le tout recommence aussitôt à s'embrouiller de nouveau. Il s'agit encore une fois d'une illusion et l'interprète n'a qu'à se préoccuper de la distribution donnée des accents qu'il lit dans la partition. La grille superposée s'embrouille sans l'entremise de l'interprète, les transformations rythmiques résultent de la distribution et de la fréquence des accents, le cycle d'ordre et de désordre est produit pour ainsi dire automatiquement.

[...]

György Ligeti

Traduit de l'allemand par Louise Duchesneau

DANIEL WEYMOUTH

METRONOME ETUDES

ANNÉE DE COMPOSITION

2007

EFFECTIF

Piano et métronome

DURÉE

8 minutes

ÉDITEUR

Rare Events Publishing

Cette pièce a été créée le 10 novembre 2007 dans le cadre de la série de concerts « Virtuosi » à Winnipeg (Canada), par Winston Choi, dédicataire de l'œuvre. Il s'agit de la création française des trois premiers mouvements de la pièce.

Avant l'avènement de la miniaturisation électronique, la meilleure offensive convenable que le musicien aspirant avait contre l'implacable temps mécanique était l'irrégularité du sol. On se rappelle les anciens métronomes pyramidaux en bois (aujourd'hui vendus sur *ebay* comme « antiquités ») et leur subtil « tic TICK tic TICK » saccadé — on pouvait accuser l'inclinaison du sol si le métronome réglé sur un temps n'était pas en parfait accord avec le dictateur mécanique.

De nos jours, nous n'avons plus d'excuse, hormis notre physiologie asymétrique, face aux métronomes du type « 1 noire = 83,5 ». Les *Metronome Etudes* sont une série de six essais sur la relation entre les musiciens et ces machines, à la fois alliées et adversaires. Elles étudient

également la relation entre les hommes et les métrages artificiels de cette dimension fluide, le temps. Enfin, elles sont évidemment le produit de mon sens de la facétie ainsi qu'un hommage au grand interprète Winston Choi, pour qui elles sont écrites.

Le concert de ce soir présente les trois premiers mouvements. *Overture (tuning up)* joue sur l'idée d'« ouverture », comme un geste se dépliant sans atteindre tout à fait son point final. Il se fonde sur la faculté du métronome à générer un accord en *la* ; autre point de référence fixe dans la mesure, plutôt glissante, du son. *Who's On First* tire son titre du sketch historique d'Abbott & Costello, mais est peut-être plus redevable encore à *Everthing Is On the One* de Bootsy Collin. Quoiqu'il en soit, il s'agit d'une exploration de l'articulation comme transformateur des pulsations basses et hautes. *Interstitial* joue de façon plus approfondie avec la notion du temps ; comment les durées peuvent sembler élastiques, suivant ce qui les habite. Ce mouvement utilise la fonction de « battement » du métronome, qui permet des pulsations plus espacées que celles considérées utiles dans l'éducation musicale.

Daniel Weymouth

Traduit de l'anglais par Aude Grandveau

IGOR STRAVINSKY

TROIS MOUVEMENTS DE PETROUCHKA

ANNÉE DE COMPOSITION

1921

EFFECTIF

Piano

DURÉE

15 minutes

ÉDITEUR

Boosey & Hawkes

Petrouchka, scènes burlesques en quatre tableaux, a été créé le 13 juin 1911 au théâtre du Châtelet par les Ballets russes, sur une chorégraphie de Michel Fokine et sous la direction de Pierre Monteux. À la demande d'Arthur Rubinstein, Igor Stravinsky fit une transcription de ce ballet en 1921, sous le titre Trois Mouvements de Petrouchka. Elle a été créée le 26 décembre 1922 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris par Jean Wiener. Elle est dédiée à Arthur Rubinstein.

Mouvements

1. Danse russe
2. Chez Petrouchka
3. La Semaine grasse

C'est en été 1921 que j'ai fait cette transcription de *Petrouchka*. Mon intention était de donner aux virtuoses du clavier une pièce d'une certaine envergure qui leur permettrait de compléter leur

répertoire moderne et de faire briller leur technique. Ce travail me passionna beaucoup. Étant pianiste moi-même, je m'intéressais surtout à l'écriture spéciale que demande une œuvre conçue à l'origine pour le piano, ainsi qu'aux multiples richesses sonores que nous offre la nature polyphonique de cet instrument. *Petrouchka* se prêtait d'autant mieux à une pareille transcription que, dans son idée initiale, ce morceau avait été conçu comme une pièce de piano avec orchestre, et que dans la partition même de l'œuvre, le piano joue un rôle important. Si j'emploie ici le terme courant transcription, je tiens toutefois à prévenir un malentendu. Qu'on ne pense surtout pas que j'ai voulu donner avec le piano un ersatz de l'orchestre et rendre, dans la mesure du possible, la sonorité de ce dernier. Au contraire, je me suis efforcé de faire de ce *Petrouchka* une pièce essentiellement pianistique en utilisant les ressources propres à cet instrument et sans lui assigner en aucune façon un rôle d'imitateur. Bref, qu'on n'y voit pas une réduction pour piano, mais bel et bien une pièce écrite spécialement pour le piano, autrement dit, de la

musique de piano... La pièce débute par un allegro qui, dans le ballet, est la *Danse russe* des trois pantins, par laquelle se termine le premier tableau. Ce mouvement est suivi de la scène intitulée *Chez Petrouchka*. C'est précisément de ce tableau composé par moi en premier lieu, qu'est sortie l'œuvre que vous connaissez sous le titre *Petrouchka, scènes burlesques en quatre tableaux*. Pour le troisième mouvement, j'ai pris une grande partie de la musique du quatrième tableau. C'est d'abord, le brouhaha de la foule en liesse, le tintamare de la fête foraine brusquement interrompue par une série de divertissements. Parmi ceux-ci, vous retrouverez, tour à tour, la ronde des nourrices, l'entrée des tziganes enjôlant le marchand fêtard, les cochers entraînant les nourrices dans leurs danses massives ; finalement, les déguisés et les masques avec l'apparition desquels l'allégresse générale atteint son apogée. C'est par là que se termine cette composition qui, n'oublions pas, revêt une forme exclusivement musicale et où l'action dramatique n'entre pas en ligne de compte.

Igor Stravinsky

BIOGRAPHIE

INTERPRÈTE



WINSTON CHOI piano

Lauréat du prix Blanche-Selva au Concours international d'Orléans en 2002 et second lauréat du concours Honens en 2003, le pianiste Winston Choi est l'un des interprètes classiques les plus célèbres du Canada. Il donne des œuvres des répertoires classique et contemporain, et collabore avec de nombreux artistes. Il se produit en récital et avec des orchestres, aux États-Unis et en Europe, et part régulièrement en tournées.

Il participe aux créations en Amérique de la version 2001 d'*Incises* de Pierre Boulez et de la *Sonate pour piano* de Luciano Berio (2001).

Le talent de Winston Choi est immense, et sa passion pour le piano est évidente quand on le voit jouer.

BIOGRAPHIES

COMPOSITEURS



JACQUES LENOT

Né en 1945, Jacques Lenot a toujours défendu son indépendance, se tenant à l'écart des circuits officiels de la musique contemporaine. Révélé par Olivier Messiaen qui impose sa première œuvre à l'orchestre national de l'ORTF en 1967 dans le cadre du festival de Royan, il revendique toujours son appartenance à l'école sérielle, bien qu'il ait pris ses distances avec elle. Il rencontre Karlheinz Stockhausen, György Ligeti et Mauricio Kagel à Darmstadt dès 1966, puis débute une carrière italienne.

En 1974, une grande partie du festival de Royan lui est consacrée et il est invité à l'Académie musicale Chigiana de Sienne par Franco Donatoni, qui lui fait signer un contrat d'édition chez Suvini Zerboni à Milan.

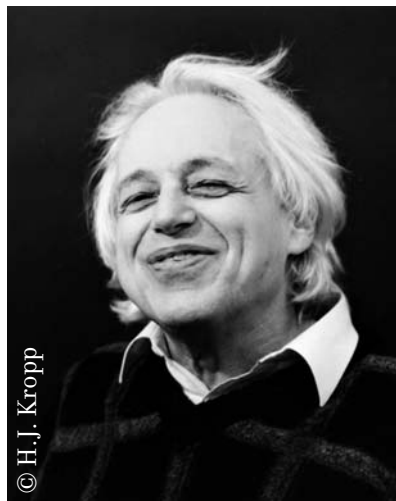
Il réside dans le Gers de 1992 à 1997, se familiarise avec l'orgue, et compose la

majorité de ses recueils en parallèle avec ses vingt-quatre *Préludes* pour piano. Jacques Lenot compose pour tous les genres musicaux ; *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* d'après Jean-Luc Lagarce est son premier « vrai » opéra. Ce travail se poursuit pendant presque dix ans autour d'un premier projet — *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès — refusé par son ayant-droit après sa composition. La nouvelle œuvre voit le jour en 2007 au Grand Théâtre de Genève, sous la direction de Daniel Kawka.

La sortie des deux premiers volumes de l'enregistrement de ses œuvres pour piano lui vaut de nombreuses récompenses (Monde de la Musique, Académie Charles Cros, Sacem...) et diverses commandes (Radio France, Abbaye de Royaumont, musique nouvelle en liberté). Le grade de chevalier des Arts et des Lettres lui est également décerné. Le Festival d'Automne à Paris lui propose une installation sonore en collaboration avec l'Ircam pour 2009.

Les éditions Musica Falsa et la Sacem viennent de publier un recueil d'entretiens de Jacques Lenot avec Franck Langlois dans la collection « Paroles ».

© **cnac-gp/ircam 2007**



GYÖRGY LIGETI

Né en 1923 en Transylvanie, György Ligeti étudie la composition auprès de Ferenc Farkas au conservatoire de Cluj (1941-1943) puis à l'Académie Franz Liszt à Budapest (1945-1949). Il fuit la Hongrie en 1956 et se rend à Vienne, puis à Cologne où il est accueilli par Karlheinz Stockhausen. De 1957 à 1959, il travaille au studio électronique de la WDR et rencontre, entre autres, Pierre Boulez, Luciano Berio et Mauricio Kagel. Durant la période hongroise, sa musique témoigne essentiellement de l'influence de Bartók et Kodály. Ses pièces pour orchestre *Apparitions* (1958-1959) et *Atmosphères* (1961) attestent d'un nouveau style caractérisé par une polyphonie très dense (ou micro-polyphonie) et un développement formel statique. Le *Requiem* (1963-1965), *Lux aeterna* (1966), *Continuum* (1968), le *Quatuor à cordes n°2* (1968) et le *Kammerkonzert* (1969-1970) comptent parmi ses œuvres les plus importantes. Il est professeur de composition à la Musikhochschule de Hambourg de 1973 à 1989. Après son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996), il développe une technique

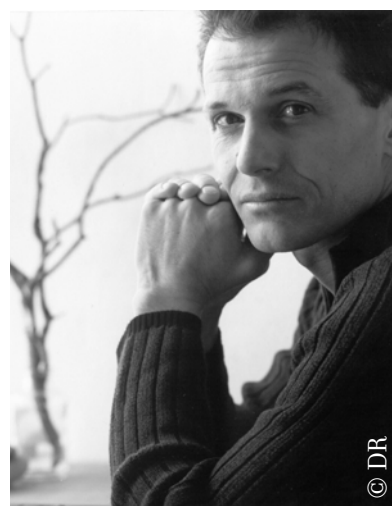
de composition influencée à la fois par la polyphonie du XIV^e siècle et par différentes musiques ethniques. Ses œuvres des années 1980-1990 se fondent sur ces héritages multiples : trio, études pour piano, concerto pour piano, concerto pour violon, sonate pour alto solo. Il obtient de nombreux prix et récompenses (commandeur dans l'Ordre national des Arts et des Lettres et prix de composition de la Fondation Prince Pierre de Monaco en 1988, prix Ernst von Siemens en 1993, prix de l'Unesco en 1996...) et est membre des académies des arts de Hambourg et de Munich. En 2000, il reçoit le prix Sibelius de la Fondation Jenny et Antti Wihuri à Helsinki et, en 2001, le prix Kyoto des arts et des sciences pour l'ensemble de son œuvre. Il est décoré d'une médaille par le sénat de la Ville de Hambourg pour son quatre-vingtième anniversaire et il obtient le prix Theodor W. Adorno de la Ville de Francfort en 2003. En 2004, il reçoit le prix Polar Music de l'Académie royale de musique de Suède. György Ligeti est décédé le 12 juin 2006 à Vienne.



IGOR STRAVINSKY

Né en 1882 en Russie, les premières œuvres d'Igor Fiodorovitch Stravinsky, autodidacte et disciple de Rimski-Korsakov, portent l'empreinte de la tradition russe. Mais rapidement, il s'inspire de l'héritage français (Debussy, Dukas). Il intègre la troupe des Ballets russes à Paris et crée trois ballets : *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911) et *Le Sacre du Printemps* (1913). En 1914, il quitte la Russie et aborde des formations plus restreintes et la musique pure instrumentale, avec les *Trois pièces pour clarinette seule*, ainsi que les *Trois pièces* et le *concertino pour quatuor à cordes*. Avec *Pulcinella* (1920) débute sa période dite « néoclassique » (il s'inspire de la musique de Machaut, Bach, Weber, Rossini, Tchaïkovski notamment) ; elle durera jusqu'à l'opéra *The Rake's Progress*, en 1951. Cette période marque le point de départ d'une recherche sur l'objectivité stylistique dans le cadre de l'universalité de la forme et de l'esprit, expliquant la persistance de Stravinsky pour les sujets hors temps, quasi rituels. Vers 1950, face à l'impact grandissant de Schönberg, Berg et Webern,

il effectue sa volte-face la plus spectaculaire en adoptant un sérialisme personnel. Ses œuvres sérielles poussent à ses plus extrêmes conséquences le souci de rigueur au détriment de l'élément subjectif et prennent appui sur le seul phénomène musical collectif du xx^e siècle. Son style se fait dépouillé, d'une grande austérité, et l'inspiration religieuse occupe une place importante (notamment avec *Threni* en 1958 et *Requiem Canticles* en 1966). Il a laissé comme écrits *Chroniques de ma vie* (1935) et *Poétique musicale* (1942), et exposé ses idées dans ses nombreux entretiens avec son disciple Robert Craft. Il est décédé le 6 avril 1971 à New York.



MARCO STROPPIA

Compositeur, chercheur et pédagogue, Marco Stroppa est né en Italie en 1959. Il étudie le piano, la musique chorale, la direction de chœur, la composition et la musique électronique en Italie auprès de Laura Palmieri, Guido Bega, Renato Dionisi, Azio Corghi et Alvisse Vidolin. De 1984 à 1986, grâce à une bourse de la Fondation Fulbright, il

suit des études scientifiques au Media Laboratory de l'Institut de technologie du Massachusetts aux États-Unis. En 1982, il travaille à Paris comme compositeur et chercheur à l'Ircam où il dirige le département de Recherche musicale de 1987 à 1990. En 1987, il fonde l'atelier de composition et de musique informatique au Séminaire international Bartók à Szombathely (Hongrie), qu'il dirige pendant treize ans. Titulaire de nombreuses récompenses, il publie une trentaine d'essais dans des magazines internationaux et prépare un livre consacré à son travail avec le compositeur et musicologue Francis Courtot. Après avoir enseigné la composition aux Conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon, il est, depuis 1999, professeur à la Musikhochschule de Stuttgart. Son œuvre est inspirée notamment par Pierre-Laurent Aimard, Cécile Daroux, Thierry Miroglio, Jean-Guihen Queyras et Benny Sluchin, et comprend plusieurs pièces pour instruments acoustiques avec ou sans lutherie électronique, deux opéras radiophoniques, une œuvre pour le théâtre musical et de nombreux projets spéciaux, comme la musique pour piano et électronique pour le spectacle *Race* de Pascal Rambert, créé au festival Octobre en Normandie en 1997.

Parmi ses œuvres les plus récentes, outre les cycles, on citera *Zwielicht* pour contrebasse, deux percussions et projection du son à treize dimensions et *Come Natura di Foglia*, une commande de l'Ircam pour voix et électronique (sa première œuvre vocale), suivie de *Cantilena*, pour trois chœurs à seize voix et *Lamento*,

pour chœur à six voix ; pour l'Orchestre de Paris, il compose *Ritratti senza volto*. Deux concertos viennent compléter son catalogue en 2006 : *No Boughs* pour piccolo et orchestre à corde et *And one by one we drop away* pour violoncelle et orchestre. Un projet de théâtre musical fondé sur *Re Orso* d'Arrigo Boito pour quatre chanteurs, groupe instrumental et électronique réalisée à l'Ircam, verra le jour vers 2009-2010.



DANIEL WEYMOUTH

Daniel Weymouth s'intéresse à la musique électroacoustique et collabore avec des structures comme le Centre pour la recherche informatique en musique et en acoustique de Stanford (États-Unis), l'Ircam et le CEMAMu de Iannis Xenakis (Paris). Le « pouvoir » de sa musique – ainsi que la richesse de la gamme, de la densité et du rythme de celle-ci – vient très probablement des dix années qu'il a passées comme musicien itinérant, interprétant du jazz, du rock, du disco, du R&B et du funk dans des clubs, des concerts et des studios. Il compose pour différents ensembles,

utilisant à la fois des instruments courants et électroniques, y compris des instruments informatiques interactifs. Il est membre fondateur de NAME (Nouvelle musique américaine en Europe) et a été compositeur en résidence à l'université Christopher Newport, à l'université du Missouri (États-Unis) et aux Semaines internationales de recherche pour la musique contemporaine à Lunebourg (Allemagne). Il reçoit des commandes notamment du festival de Lunebourg, du San Francisco Contemporary Music Players, du Trio Guild et du Duo Diorama, ainsi que de nombreux interprètes, théâtres et compagnies de danse. Il obtient des bourses de Meet the Composer (États-Unis) et de l'Ascap (Société américaine des compositeurs, des auteurs et des éditeurs).

Ses œuvres sont jouées dans le monde entier et enregistrées chez SEAMUS, New World Record et MIT Press.

Comme chef d'orchestre, il dirige divers ensembles, dont le Neue Musik Lüneburg, le San Francisco Contemporary Music Players, le Berkeley Contemporary Chamber Players et le Stony Brook's Contemporary Chamber Players.

Dans le domaine pédagogique, Daniel Weymouth remercie notamment Hutcheson, H. Owen Reed et Charles Ruggiero de l'université du Michigan ainsi que Richard Felciano, Andrew Imbrie et Olly Wilson de l'université de Californie (Berkeley). Depuis 1989, il enseigne à la faculté de composition de l'université de New York à Stony Brook, où il est également directeur du département musique. Il vit à Long Island.

ÉQUIPES TECHNIQUES

IRCAM

Joachim Olaya, ingénieur du son

Thomas Leblanc, régisseur

Clément Marie, régisseur son

THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

Michel Sorriaux, régisseur général

Réalisation du programme

Aude Grandveau

IRCAM

INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou, que dirige Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique dans le monde dédié à la recherche scientifique et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens...).

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, musicologie, ergonomie, cognition musicale. Ces travaux trouvent des applications dans d'autres domaines artistiques comme l'audiovisuel, les arts plastiques ou le spectacle vivant, ainsi que des débouchés industriels (acoustique des salles, instruments d'écoute, design sonore, ingénierie logicielle...).

L'Ircam est un lieu de formation à l'informatique musicale. Son Coursus et ses stages réalisés en collaboration avec des chercheurs et compositeurs internationaux font référence en matière de formation professionnelle. 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. L'Ircam s'est enfin engagé dans une formation universitaire avec l'université Paris-VI pour le master Acoustique traitement du signal et informatique appliqués à la musique.

FESTIVAL AGORA

4 AU 20 JUIN 2008

l'icône, la voix

 **ircam**
Centre
Pompidou

01 44 78 48 16 / www.ircam.fr



RSI
CENTRE NATIONAL
DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

sacem
à multiples voix & messages

RÉSEAU
VARESE

Culture 2000

Télérama

musique

IRCAM

LES PROCHAINS CONCERTS

ROMÉO ET JULIETTE

Opéra de **PASCAL DUSAPIN**
sur un livret d'**Olivier Cadiot**

Orchestre de Paris

Accentus

Direction musicale **Alain Altinoglu**

Mise en scène et scénographie

Ludovic Lagarde

Costumes **Christian Lacroix**

Lumières **Sébastien Michaud**

Conception sonore **Gilles Grand**

Ingénieur du son Ircam **David Poissonnier**

Diffusion sonore Ircam

Scénographie **Antoine Vasseur**

Dramaturgie **Marion Stoufflet**

Direction du chœur **Laurence Equilbey**

PRODUCTION THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LUNDI 28, MARDI 29 AVRIL,
VENDREDI 2, LUNDI 5 MAI, 20H
OPÉRA-COMIQUE, SALLE FAVART

RENSEIGNEMENTS ET RÉSERVATIONS 0 825 01 01 23

www.opera-comique.com

ABONNÉS IRCAM RÉSERVATIONS 01 44 78 12 40

MOT(ET)S CACHÉS

Inauguration de l'exposition
« Traces du sacré » au Centre Pompidou
(7 mai 2008 - 11 août 2008)

Ensemble vocal Exaudi

Réalisation informatique

musicale Ircam **Gilbert Nouno**

THOMAS TALLIS

Gaude gloriosa Dei mater

In manus tuas

Salvator mundi

Loquebantur variis linguis

BRIAN FERNEYHOUGH

Stelae for Failed Time

Missa Brevis

PRODUCTION IRCAM, CENTRE POMPIDOU.

LUNDI 5 MAI, 20H30
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

Avec le soutien du British Council et de la Caisse des Dépôts.



RENSEIGNEMENTS 01 44 78 48 16

RÉSERVATIONS 01 44 78 12 40

www.ircam.fr

*musique
nouvelle
en liberté*

Fondée en 1991 par Marcel Landowski, sous l'égide de la Ville de Paris, l'association *musique nouvelle en liberté* s'est fixé pour mission d'élargir l'audience de la musique de notre temps, auprès du plus vaste public.

Elle apporte des aides financières, sans aucune directive esthétique, aux formations musicales et aux festivals qui mêlent dans leurs programmes les œuvres contemporaines à celles du répertoire.

L'action de *musique nouvelle en liberté*, subventionnée par la Mairie de Paris, se développe aujourd'hui dans toute la France grâce au Ministère de la Culture (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles), au Conseil Régional d'Ile de France, au FCM (Fonds pour la Création Musicale), à l'ADAMI (Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes) et à la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique).

L'association reçoit également le soutien de Mécénat Musical Société Générale.

Comité d'honneur

John Adams | Serge Baudo | Marius Constant | Daniel-Lesur | Philip Glass | René Huyghe | György Kurtág | Claude Lévi-Strauss | Yehudi Menuhin | Olivier Messiaen | Serge Nigg | Maurice Ohana | Seiji Ozawa | Luis de Pablo | Arvo Pärt | Krzysztof Penderecki | Manuel Rosenthal | Mstislav Rostropovitch | Aulis Sallinen | Pierre Schaeffer | Iannis Xenakis.

MAIRIE DE PARIS 

musique nouvelle en liberté
président : Jean-Claude Casadesus
directeur : Benoît Duteurtre
administrateur : François Piatier
42 rue du Louvre - 75001 Paris
tél : 01 40 39 94 26 - fax : 01 42 21 46 16
www.mnl-paris.com
e-mail : mnl@mnl-paris.com



**MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE



FCM
LE FOND POUR LA
CRÉATION MUSICALE

sacem
La musique, toute la musique

île de France



© Mario-Noelle Probert, Richard Overstreet, Philippe Zamora, Michel Labadie, Getty

Depuis 1987, Mécénat Musical Société Générale développe une politique de soutien, en constante évolution, qui répond aux besoins actuels des acteurs de la musique classique et qui s'organise selon quatre domaines d'intervention :

- Jeunes
- Musique de chambre
- Création, musique du XX^e siècle et d'aujourd'hui
- Promotion et diffusion.

www.socgen.com/mecenat-musical