

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Lundi 17 janvier 2022 – 19h

Quatuor Diotima



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Programme

Beat Furrer

Quatuor à cordes n° 4 – commande de la Philharmonie de Paris,
de Wien Modern et du Wiener Konzerthaus, création française

Ying Wang

Copyleft – commande du Quatuor Diotima, de la Philharmonie de Paris
et du National Kaohsiung Center for the Arts, création

Philippe Manoury

Tensio, quatuor à cordes n° 2

Quatuor Diotima

Yun-Peng Zhao, violon I

Léo Marillier, violon II

Franck Chevalier, alto

Pierre Morlet, violoncelle

Gilbert Nouno, réalisateur en informatique musicale

En partenariat avec l'Ircam-Centre Pompidou
Concert diffusé le mercredi 2 février 2022 à 20h sur France Musique

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 20H20.

Les œuvres

Beat Furrer (1954)

Quatuor à cordes n° 4

Commande : Philharmonie de Paris, Wien Modern, Wiener Konzerthaus.

Création française : le 17 janvier 2022, à la Cité de la musique de Paris, par le Quatuor Diotima.

Durée : 18 minutes environ.

Depuis quelques années, Beat Furrer se sert d'une technique de découpage qui produit le même effet qu'un kaléidoscope, imbriquant les morceaux de matériau déjà développés les uns dans les autres. Que l'on se représente ce kaléidoscope tournant à différentes vitesses et créant autant d'intensités différentes avec lesquelles les morceaux de matériau s'emboîtent. Le résultat ressemble à un hoquet musical où les parties sont en décalage temporel (comme une mélodie qui se répartirait sur plusieurs voix de manières changeantes). Le procédé qu'utilise Furrer dans son *Quatuor n° 3* constitue une première version de cette technique. Dans ses partitions orchestrales *Zwei Studien* (2015) et *Nero su Nero* (2018), il entreprend d'associer ce principe formel à une nouvelle méthode de composition verticale consistant à échafauder sur de simples séquences de notes fondamentales des accords d'harmoniques changeant constamment. Il réussit de cette façon à former à partir de mouvements micro-tonaux continus des constellations harmoniques évoluant sans heurt. Ainsi combine-t-il de manière dialectique une méthode de brusque imbrication par découpage avec une autre de transformation continue.

Dans son *Quatuor n° 4*, il reprend cette dialectique en cherchant de nouvelles formes de création mélodique. De fines nuances dynamiques instrumentales, du croisement de lignes et mouvements contraires naît un potentiel mélodique là où deux structures se rencontrent. Des prototypes élémentaires parcourent l'œuvre : un crescendo combiné à un vibrato, des poussés-tirés rythmés ou une désynchronisation entre mouvement d'archet et vibrato. Le mélange de tout cela donne naissance à des particules mélodiques qui sont intégrées dans les mouvements harmoniques et développées. Des mélodies sont également créées dans des séquences antiphoniques où le matériau est divisé entre les instruments. Ces moments de « genèse » représentent tout ce qu'ont ces mélodies. Elles n'existent pas à proprement parler mais sont en devenir et le restent, car il leur manque une conclusion. Les

conditions de naissance des mélodies est une question qui revient de manière récurrente dans l'œuvre de Furrer depuis des années.

Au début de l'œuvre, le kaléidoscope imaginaire semble soumis à une rotation très lente. On a presque l'impression d'un choral énormément étiré en longueur, homogène, sans heurts. Ensuite seulement, lorsque le tempo s'accélère, les découpages et les différentes couches du matériau deviennent-ils clairement audibles. Le matériau mélodique se transforme avec ce changement de tempo de la même manière que la densité et la mobilité varient, parfois brusquement, passant d'un extrême à l'autre.

Andreas Karl

(Traduction : Daniel Fesquet)

Ying Wang (1976)

Copyleft

Commande : Quatuor Diotima, Philharmonie de Paris, National Kaohsiung Center for the Arts.

Composition : 2019.

Création : le 17 janvier 2022, à la Cité de la musique de Paris, par le Quatuor Diotima.

Durée : 15 minutes environ.

Dans *Copy Left*, diverses approches que j'utilise au quotidien dans ma pratique artistique ou compositionnelle vont rejoindre des questions culturelles et politiques dépassant largement le domaine de la musique et même de l'art.

Je suis profondément influencée par ma culture, les odeurs, les matériaux, les sons de mon enfance. Et j'ai été formée dès la petite enfance – et ce exclusivement – dans la tradition musicale européenne.

Je suis souvent confrontée au fait qu'on ne me prend au sérieux comme compositrice que tant que j'assume le rôle de « médiatrice interculturelle » ou, pire encore, de représentante d'une hyper-hybridité contestable dans une logique jet-set. Cette attente s'accompagne souvent des meilleures intentions du monde, mais semble aussi sous-entendre que je reste à jamais reléguée à l'extérieur de la culture dans laquelle je vis, de l'histoire dans laquelle j'écris – comme si j'étais condamnée à devoir indéfiniment « m'approprier » une culture, tandis que les compositeurs européens de naissance en seraient dispensés. Ce n'est qu'à de très rares occasions que ma musique a été perçue en dehors de tels cadres.

J'ai remarqué que les stratégies artistiques d'appropriation explicite, tout en exerçant un pouvoir d'attraction croissant sur des collègues toujours plus nombreux, ne jouaient à peu près aucun rôle dans ma pratique de la composition. En même temps, la question de savoir si tout artiste n'est pas toujours en train de se recopier lui-même me fascine. Certaines techniques de composition peuvent être analysées comme une œuvre se recopiant elle-même à l'intérieur de l'œuvre.

Et je suis bien sûr confrontée chaque jour au fait qu'une culture riche et belle dans laquelle, comme remarqué précédemment, peu de choses ont été inventées, est aujourd'hui uniformément polluée par le label de l'imitation bon marché. Ceci est autant une question d'expérience quotidienne que de guerres commerciales à grande échelle, dont on observe actuellement la résurgence profonde. La politique, dans son ensemble, s'oblige toujours à recopier d'anciens modèles, ce qui est loin d'être encore recherché dans le domaine de l'art.

Parmi ces questions : un quatuor à cordes, qui appartient à cette grande tradition si souvent copiée, si souvent mise en pièces, pourtant sans cesse rendue à la vie, et qui ne peut simplement pas être *laissée* à l'écart. Qui a le *copy right* ?

Ying Wang

Philippe Manoury (1952)

Tensio, quatuor à cordes n° 2

Commande : Françoise et Jean-Philippe Billarant.

Composition : 2010.

Dédicace : à Françoise et Jean-Philippe Billarant.

Durée : 38 minutes environ.

Tensio est un mot imaginaire qui pourrait faire penser à un mot italien qui signifierait « tension ». De fait, tous les quatuors portent des titres italiens. 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 développées 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'Eric Lindemann). Les matériaux sonores voyagent de l'un à l'autre selon un principe que j'appelle les « Grammaires Musicales Génératives¹ ». Il s'agit de construire une musique à partir de règles d'enchaînements entre des figures,

¹ Cf. à ce sujet : www.philippemanoury.com/?p=5025

un peu à l'image du langage qui ordonne la place des mots les uns par rapport aux autres. Des éléments apparaissent, disparaissent, restent stables ou se mélangent suivant un ordonnancement syntaxique prenant en compte la perception sonore.

La deuxième partie utilise un nouveau modèle de synthèse, autrefois 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 physique simule une corde imaginaire tendue et une arche virtuelle dont on fait varier la pression, la vitesse et la position. 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 maximale 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.

La troisième partie est une sorte d'interlude basé principalement sur des *glissandi* d'harmoniques. C'est ici que j'ai mis au point mon idée de « paysage musical ». Il s'agit de présenter des éléments comme suspendus dans le temps. Il n'y a ni hiérarchie, ni temporalité, ni synchronicité entre les musiciens, ni non plus de direction précise. La musique est comme un tableau ou un paysage que l'on regarde avec une totale liberté.

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 théorique que Gilbert Nouno implémenta dans le programme. 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 sur 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 « passacaille » composée 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. Les instruments engendrent des sons de synthèse qui, à leur tour, servent de modèles pour ces déflagrations de *pizzicati*. Mais l'élément intermédiaire (les sons de synthèse) n'est pas audible. Il agit comme une sorte d' « énergie sonore noire » en ce sens qu'il n'est pas perceptible mais qu'il conditionne très fortement la position des sons qui, eux, sont perçus.

Pour la septième section, j'ai utilisé le principe des « toupies sonores » que j'avais utilisé 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-toupies qui montent et descendent en tournant sur eux-mêmes. Plus une note jouée sera courte, plus la toupie montera haut, et plus cette note sera forte et plus la toupie tournera vite. 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 » correspondant à leur relation d'intervalle. La fin présentera quelques réminiscences de plusieurs moments entendus dans ce quatuor.

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

Philippe Manoury

Les compositeurs

Beat Furrer

Beat Furrer a étudié le piano au Conservatoire de Schaffhouse (Suisse), sa ville natale, avant de s'installer à Vienne en 1975 pour étudier la direction d'orchestre avec Otmar Suitner et la composition avec Roman Haubenstock Ramati à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. En 1985, il crée l'ensemble Klangforum Wien, qu'il dirige jusqu'en 1992 et auquel il est toujours associé en tant que chef d'orchestre. Il est professeur de composition à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst à Graz. Les arts plastiques, la littérature et le jazz forment l'arrière-plan d'où naissent ses premières œuvres. Certaines techniques s'apparentent par analogie aux procédés plastiques : superposition de couches qui cernent progressivement un objet en revisitant une même structure (*Retour an dich*, 1986), effets de clair-obscur (*Streichquartett n° 1*, 1984). Ce travail de différenciation entre les sons, les gestes et les textures se ramifie par endroits en des trames très denses ou se tient, au contraire, au bord de la dissolution

(*Studie 2 – à un moment de terre perdue*, 1990 ; *Nuun*, 1996). La voix occupe aussi une place décisive dans les compositions de Beat Furrer. Les instruments, tout autant que la voix, restent souvent proches de l'énonciation parlée. La flûte d'*Invocation* (2002-2003), au même titre que la chanteuse et la comédienne, joue le personnage principal. Parmi ses œuvres de théâtre musical, citons son premier opéra *Die Blinden*, créé en 1989 au festival Wien Modern, *Begehren* (2001), *Fama* (2005) – pour lequel il a reçu le Lion d'Or à la Biennale de Venise 2006 –, qualifié de *Hörtheater* (théâtre pour l'écoute) et *Wüstenbuch* (2010). Son opéra *La bianca notte*, d'après des textes de Dino Campara, a été créé à Hambourg en 2015. Sa pièce pour contrebasse et électronique *Kaleidoscopic Memories* a été créée en 2016 lors du festival ManiFeste de l'Ircam par Uli Fussenegger. En 2019, son opéra *Violetter Schnee*, sur un livret de Händl Klaus, est créé au Staatsoper Unter den Linden de Berlin.

Ying Wang

Les compositions de Ying Wang traduisent son engagement sur des sujets comme la pollution de l'environnement, les griefs sociaux mondiaux, la persécution politique et les relations humaines avec la technologie. Originaire de Shanghai, elle se rend à Cologne puis à Berlin, et s'impose comme une compositrice qui repense de manière critique la musique de chambre et la musique d'orchestre – intégrant thématiquement et musicalement dans ses œuvres le contraste né entre sa terre originelle, la Chine, et sa ville d'adoption, Berlin. Elle vient d'achever *Dis-Apearance* pour le Blackpage Orchestra, et prépare des œuvres sur des enjeux politiques actuels comme l'isolement ou la liberté d'expression, *Bin* pour violoncelle en aluminium, vidéo et électronique avec Frances-Maria Uitti, une nouvelle pièce orchestrale pour la Philharmonie d'Essen et un opéra de chambre sur le thème de la traite des êtres humains pour le Théâtre de Fribourg et l'Experimentalstudio des SWR. Ying Wang est toujours à la recherche de dialogues avec d'autres médias et arts – danse, vidéo, arts numériques, lumière, arts visuels et performance. Elle travaille avec de nombreux orchestres en Europe et en Asie, dont la Deutsche Radio Philharmonie, l'Orchestre du Gürzenich de Cologne, les Brandenburger Symphoniker, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Vienne, l'Avanti!-Orchestra Helsinki, et collabore avec

les chefs Markus Stenz, Brad Lubman et Marcus Creed, ainsi qu'avec l'International Ensemble Modern Academy, l'ensemble Phoenix de Bâle, l'Ensemble Alternance, l'Ensemble du Festival de Lucerne, le Cassatt Quartet, le Norrbotten NEO, l'Ensemble Resonanz, le UnitedBerlin, la MAM. Manufaktur für aktuelle Musik, le Klangforum Wien, l'Ensemble PHACE et Kontrapunkte. Lauréate de la bourse de l'International Ensemble Modern Academy en 2009-2010, elle se voit également dotée des bourses de l'Experimentalstudio des SWR, du ministère fédéral de Vienne, de l'Académie allemande de Rome et, à la suggestion de Péter Eötvös, du Herrenhaus Edenkoben. En 2013, elle reçoit le prix Giga-Hertz et le prix du compositeur de la cinquième Biennale de Brandebourg, en 2014 le prix Irino pour orchestre de chambre à Tokyo, et en 2017 le Heidelberg Artist Prize. En 2015, elle est compositrice en résidence du festival Forum Neuer Musik à Cologne. Ying Wang a complété ses études de composition avec York Höller, Rebecca Saunders et Johannes Schöllhorn, et a étudié la composition électronique avec Michael Beil. En 2010, elle a obtenu une maîtrise en musique contemporaine à l'Université de musique et des arts du spectacle de Francfort. En 2012, elle participe au cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam à Paris.

Philippe Manoury

Philippe Manoury jouit non seulement d'une reconnaissance incontestée en tant que compositeur mais est aussi considéré comme l'un des pionniers dans la recherche et le développement de la musique électronique en temps réel. Malgré sa formation complète de pianiste et de compositeur, il se dit autodidacte. Son intérêt pour les modèles mathématiques conduit Philippe Manoury à l'Ircam. À partir de 1981, il participe activement au développement de MAX-MSP, un langage informatique pour la musique avec électronique interactive en temps réel, avec le mathématicien Miller Puckette. À partir de ces recherches, il compose, entre 1987 et 1991, *Sonus ex machina*, un cycle de quatre pièces mettant en scène l'interaction entre instruments acoustiques et musique électronique en temps réel, un thème qui continue d'influencer son travail artistique et ses écrits théoriques. Son catalogue comprend quatre opéras, des œuvres pour grand orchestre, des concertos pour violon, piano, violoncelle, clarinette, percussions et flûte. Les créations des dernières années incluent des œuvres pour instruments et électronique (*Partita I*

pour alto, 2007 ; *Partita II* pour violon, 2012 ; *Le Temps, mode d'emploi* pour deux pianos, 2014). Le projet de théâtre musical collaboratif *Kein Licht*, basé sur le texte éponyme d'Elfriede Jelinek, a été conçu avec le metteur en scène Nicolas Stemann et créé à la RuhrTriennale en 2017. Parmi ses récentes créations figure la *Trilogie Köln*, commandée par François-Xavier Roth pour l'Orchestre du Gürzenich. Ce triptyque pour grand orchestre spatialisé comprend *Ring* (2016), *In situ* (2017) et *Lab.Oratorium* pour deux chanteurs, deux acteurs, ensemble vocal, chœur, orchestre, électronique (2019). De 2004 à 2012, Philippe Manoury enseigne la composition à l'Université de San Diego, en Californie. En 2013, il est nommé professeur de composition à la Haute École des arts du Rhin à Strasbourg. Entre 2015 et 2018, il dirige sa propre académie de composition dans le cadre du festival Musica à Strasbourg. Il se voit confier la chaire annuelle de Création artistique au Collège de France en 2017. Les œuvres de Philippe Manoury sont éditées aux Éditions Durand/Universal Music Publishing Classical.

Quatuor Diotima

Les interprètes

Le Quatuor Diotima, aujourd'hui l'un des quatuors plus demandés à travers le monde, naît en 1996 sous l'impulsion de lauréats du Conservatoire de Paris (CNSMD). Son nom illustre une double identité musicale : Diotima est à la fois une allégorie du romantisme allemand – Friedrich Hölderlin nomme ainsi l'amour de sa vie dans son roman *Hyperion* – et un étendard de la musique de notre temps, brandi par Luigi Nono dans *Fragmente-Stille, an Diotima*. Le Quatuor Diotima travaille en étroite collaboration avec quelques-uns des plus grands maîtres de la deuxième moitié du ^{xx}e siècle comme Pierre Boulez et Helmut Lachenmann. Il commande ou suscite les créations des plus brillants compositeurs de notre temps tels Toshio Hosokawa, Miroslav Srnka, Alberto Posadas, Mauro Lanza, Gérard Pesson, Rebecca Saunders, Misato Mochizuki ou encore Tristan Murail. En miroir de la musique d'aujourd'hui, le Quatuor Diotima projette une lumière nouvelle sur les grandes œuvres romantiques et modernes, en particulier Beethoven, Schubert, la triade viennoise avec Schoenberg, Berg et Webern, ou encore Janáček, Debussy, Ravel et Bartók. Sa riche discographie, où se distinguent notamment ses interprétations de l'école de Vienne, l'intégrale des *Quatuors* de Bartók et la version définitive du *Livre pour Quatuor* de Pierre Boulez (Megadisc), est régulièrement saluée par les plus prestigieuses récompenses de la presse internationale. Artiste exclusif

naïve depuis plus de dix ans, le Quatuor Diotima a lancé en 2016 sous ce label une collection consacrée à des monographies de compositeurs majeurs de notre temps. Le Quatuor Diotima a publié en novembre dernier trois portraits musicaux de Enno Poppe, Stefano Gervasoni et Gérard Pesson, ainsi que celui de Mauricio Sotelo. Le Quatuor Diotima a été en résidence territoriale en région Centre-Val de Loire de 2008 à 2021 ainsi que le premier quatuor en résidence à Radio France de 2019 à 2021. Il initie en 2022 une nouvelle résidence en région Grand Est, qui est un territoire d'ancrage naturel, notamment par ses échanges et le partage de liens culturels forts avec l'Allemagne et la Suisse, entrant en résonance avec le répertoire et les partenaires en Europe rhénane du Quatuor Diotima. Ce nouvel ancrage territorial permet au Quatuor de développer son académie en partenariat avec la Cité musicale de Metz, une saison de musique de chambre à Strasbourg ainsi qu'une résidence pédagogique au sein de l'École nationale de lutherie à Mirecourt, tout en amplifiant la présence de la musique de chambre sur l'ensemble du territoire, dont le quatuor à cordes constitue l'une des disciplines emblématiques. Également actif dans la pédagogie et la formation de jeunes artistes, le Quatuor Diotima est en résidence à l'Université de York au département de musique, et sera artiste associé à l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence en

2022. Cette saison est aussi maquée par une présence exceptionnelle aux États-Unis, où le Quatuor est invité par la prestigieuse Université de Chicago comme artiste en résidence. Invité régulier des plus grandes salles et séries de concerts du monde, le Quatuor Diotima se produit cette saison dans les grandes séries de musique de chambre comme dans celles dédiées à la création – Festival de Donaueschingen, Muziekgebouw d’Amsterdam, Konserthuset de Stockholm, Marseille, Elbphilharmonie de Hambourg, Bozar de Bruxelles, Saint-Jean-de-Luz, Biennale de quatuor à cordes de la Philharmonie

de Paris, Liederhalle de Stuttgart, Brucknerfest de Linz. Parmi ses créations cette saison, signalons les œuvres de Beat Furrer, Thomas Adès, le *Quintette à deux violoncelles* d’Enno Poppe ou encore les œuvres pour quatuor augmenté de Mauro Lanza et Sasha Blondeau. Parallèlement, le Quatuor Diotima initie une série de commandes à de jeunes compositeurs et compositrices dont les œuvres seront créées au cours de la saison 2021-2022 de la Série de concerts dédiés aux quatuors à cordes qu’il anime à la Scène nationale d’Orléans.

Gilbert Nouno

Compositeur, artiste sonore, performer et chercheur à l’Ircam. Gilbert Nouno vit et travaille à Paris. En 2007, il est lauréat de la Villa Kujoyama à Kyoto et, en 2011, de la Villa Médicis à Rome. Sa musique, liée aux arts visuels et aux technologies numériques, traverse constamment les frontières de l’écriture et de l’improvisation. En tant qu’artiste visuel sous le nom de Til Berg, il combine la synesthésie des arts sonores et des autres médias. À partir de musiques et de sons, il génère des visuels abstraits et minimalistes avec des médium traditionnels et numériques comme la lithographie et la vidéo. Ses travaux ont été montrés à Paris à l’Institut de création Ircam, à Rome et à Florence à la Fondation pour les arts contemporains Fabbrica Europa 2012. Gilbert

Nouno est professeur de composition au Royal College of Music de Londres et professeur invité par le DAAD à Detmold. Il enseigne les arts sonores numériques à l’Université de Goldsmiths à Londres – où il est également chercheur invité –, le live electronics & computer music design à l’Ircam et la composition électronique aux cours internationaux d’été de Darmstadt en 2014. Gilbert Nouno a collaboré avec de nombreux artistes de styles et d’horizons divers comme Pierre Boulez et l’Orchestre Philharmonique de Berlin, Michael Barenboim aux BBC Proms, George Benjamin et le London Sinfonietta, Jonathan Harvey et le Quatuor Arditti, le saxophoniste de jazz Steve Coleman, le flûtiste Malik Mezzadri et la chorégraphe Susan Buirge.

Ircam

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'Ircam est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs. L'institut développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et de deux rendez-vous annuels : ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, et le forum Vertigo, qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création

artistique. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université. En 2020, l'Ircam crée Ircam Amplify, sa société de commercialisation des innovations audio. Véritable pont entre l'état de l'art de la recherche audio et le monde industriel au niveau mondial, Ircam Amplify participe à la révolution du son au XXI^e siècle.

Serge Lemouton, régie informatique musicale
Sylvain Cadars, ingénierie sonore
Florent Simon, régie générale

PHILHARMONIE DE PARIS

PÖM
= POM
POM
PÖM

PHILHARMONIE
DES ENFANTS

4-10 ANS

NOUVEL
ESPACE

ICI ON JOUE AAVEEC LA MUSIQUE

MINISTÈRE
DE LA CULTURE

MAIRIE DE
PARIS

Région
Ile-de-France

CITE DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

BANQUE des
TERRITOIRES

invest
LE CAPITAL

MAIF IMPACT

FRANCEACTIVE
L'ART DE LA PERFORMANCE

L-1/A

UBISOFT

BoyaM

USC

Le Parisien

OKOO

Paris ANIMÉS

Télérama