

IMMATERIAUX 2

Mardi 23 Avril 1985

**Oeuvres des lauréats du 12^{ème} Concours International
de Musique Electrocoustique de Bourges 1984
(1^{ère} partie)****Francis DHOMONT** : POINTS DE FUITE
2^{ème} prix - catégorie Analogique**Jonathan BERGER** : A POCKETFUL OF POSIES
2^{ème} prix - catégorie Numérique**Juan PINERA / Edesio ALEJANDRO** : TRES DE DOS
1^{er} prix (ex-aequo) - catégorie Analogique**Ira MOWITZ** : A LA MEMOIRE D'UN AMI
1^{er} prix - catégorie Numérique**Tim SOUSTER** : THE TRANSISTOR RADIO OF SAINT NARCISSUS
1^{er} prix - catégorie Mixte**20 H 30****Instruments et Electronique****Marco STROPPA** : TRAIETTORIA (1982-1984)**Jonathan HARVEY** : ...RICERCARE UNA MELODIA... (1984)**Brian FERNEYHOUGH** : TIME AND MOTION STUDY II (1973-1976)**Solistes** : Adriano AMBROSINI, piano
Jonathan IMPETT, bugle
Pierre STRAUCH, violoncelle

Le concours international de Musique Electroacoustique de Bourges organisé chaque année par le GMEB a pour but une action d'aide à la création, de promotion et de diffusion des musiques électroacoustiques.

Les prix qui récompensent chaque année plusieurs compositeurs dans les disciplines différentes prennent en compte la diversité et la vitalité de la production contemporaine, ainsi que le développement des tendances esthétiques de la recherche musicale.

L'intérêt constant des compositeurs pour le Concours et la qualité incontestée des œuvres primées ont suscité depuis 1976 la collaboration des nombreux et divers Organismes, Radios, Centres, Studios, dont l'attachement au développement de la Musique Electroacoustique est manifeste.

Francis DHOMONT

«Points de fuite»

Réalisé de Février à Mai 1982 - Studio de l'auteur à Montréal (Québec)

Création mondiale le 13 Juin 1982 au 12^{ème} Festival International de Musique Expérimentale de BOURGES.

A Jean-Louis OSTROWSKI, mélomane et technicien inspiré qui, en déjouant inlassablement les trahisons de machines perverses, a permis à cette pièce de voir le jour au jour dit.

Terme de perspective. Point de convergence des lignes parallèles.

Ecoute/lecture à plusieurs niveaux :

1. Technique - Etude cinétique : glissements en tessiture ; mutations de masses, de densités ; altérations du timbre ; irrptions/dispersions énergétiques ; mobilité spatiale.
2. Impressionniste - Rencontres, croisements, fusions d'événements hétérogènes mais porteurs de connotations semblables ; trajectoires, vitesses, déplacements.
Le proche et le lointain.
Le passage.
3. Symbolique - Fuite : fugue. Départ, errance, perte, oubli.
Gommage.
Ligne d'horizon : Kafka, «Le Disparu» («L'Amérique»).
4. Ad libitum...

Francis Dhomont

Francis DHOMONT est né le 2 novembre 1926 à Paris. Elève de Charles KOEHLIN et Nadia BOULANGER.

Pièces instrumentales et vocales (Concerts du TRIPTYQUE, Paris).

1946 : *Premiers «bricolages» sur fil magnétique (Webster).*

Essais et recherches électroacoustiques.

1963 : *Installation d'un premier studio personnel en Provence. A partir de cette époque se consacre à la musique sur bande.*

de 1975 à 1979 : *Membre fondateur puis Président du festival «Musiques Multiples» de St-REMY DE PROVENCE.*

1976 et 1979 : *Mention aux 4^e et 7^e Concours International de Musique Electroacoustique de BOURGES.*

1979 : *Bourse du Ministère de la Culture et de l'Environnement ; Direction de la Musique.*

Chercheur invité à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal.

1980 : Artiste en résidence dans cette même Université où, depuis 1978, il donne chaque année des conférences, concerts et séries de cours.

1981 : 1^{er} Prix au 9^{ème} Concours International de Musique Electroacoustique de BOURGES (catégorie Musique à programme).

A participé à divers festivals.

Séjourne actuellement à MONTREAL (CANADA).

1983 : Commande de l'Etat (Direction de la Musique) et du GEM : «... Mourir un peu» (création le 21 Juin 1984 à Marseille).

IRCAM
MÉDIATHÈQUE

Jonathan BERGER

A Pocketful of Posies (1984)

Ce titre - a Pocketful of Posies - évoque la Mort Noire du 14^{ème} siècle, époque fertile en bouleversements où la population appréhendait la catastrophe finale un peu comme nous le faisons aujourd'hui. Cette œuvre a été exécutée pour la première fois en public en mars 1984 et a pu être écrite grâce à une bourse du National Endowment for the Arts.

A *Pocketful of Posies* a été composé au CCRMA^(°) à partir d'instruments logiciels qui sont tous des configurations FM mises au point ou adaptées par l'auteur. Les deux principaux types de sons sont obtenus à l'aide de deux procédés de synthèse : les sons continus de percussion sont produits par un signal de modulation d'impulsion à partir d'un instrument conçu par le compositeur. Par contre, les cordes sont adaptées de l'algorithme de synthèse de cordes imaginé par William Schottstaedt. Le logiciel a été entièrement rédigé par le compositeur en SAIL. Dans les sections quasi vocales récurrentes, où un ensemble isorythmique est créé sur 12 voix simultanées, on trouve un algorithme de composition. Le développement des hauteurs est obtenu par addition d'une nouvelle hauteur dans le domaine des «couleurs» à chaque itération de «Talea». On obtient ainsi une œuvre musicale à l'intérieur de l'œuvre musicale où le déroulement continu intervient dans un domaine de timbre et de texture donné. Cette composition a été exécutée sur un Systems Concepts Digital Synthesizer (Samson BOX) au CCRMA avec un Foonly F2 comme unité centrale de traitement. Jonathan BERGER travaille depuis 1978 au CCRMA de Stanford. Ayant obtenu son diplôme de la Rubin Academy of Music de Jérusalem, il s'inscrit en deuxième cycle en California Institute of the Arts où il étudie avec Mel Powell et Morton Subotnick. En juin 1982 il termine un Doctorat de musicologie à Stanford. Ses compositions ont été jouées en France, en Suède, au Mexique, en Israël, au Canada, et aux Etats-Unis. Il enseigne actuellement à Stanford. En 1984 il fut lauréat du National Endowment of the Arts et reçut en 1983 une bourse ASCAP réservée aux jeunes compositeurs.

(°) Center for Computer Research in Music and Acoustics

Juan PINERA / Edesio ALEJANDRO

Tres de Dos

L'œuvre a été réalisée à partir d'un matériau synthétisé électroniquement avec un seul ajout de cloches légèrement modifiées.

(Réalisée au Studio Electroacoustique de l'Institut Cubain d'Amitié avec les Peuples, La Havane).

129
IRC
Sai
84185
No 12285

Juan PINERA est né à La Havane, le 18 janvier 1949. Il a fait ses études à l'Ecole Nationale des Arts, à l'université de La Havane, et à l'Institut National des Arts. Il a obtenu des diplômes de piano et de composition. A l'heure actuelle, il se consacre à la création d'œuvres électroniques avec Juan Blanco.

Il est le conseiller municipal et le compositeur attitré pour le théâtre au Ministère de la Culture de Cuba. Il est également conseiller musical de l'Institut cubain de Radio et de Télévision.

Il est membre de l'Union Cubaine des Artistes et des Ecrivains et du département de musique de la Brigade des frères Saiz pour les jeunes artistes. Il a composé pour le théâtre, pour la radio et pour la télévision.

Il a écrit des œuvres symphoniques parmi lesquelles : «Cuatro Primeras Canciones» pour voix et orchestre, «Fresco» pour piano, chœur et grand orchestre, «Concierto del Centenario» pour piano et orchestre.

Il a également composé de la musique de chambre dont «El trio de los Angeles» pour flûte, harpe et célesta, «Tempus destruendi» pour quintette à vent, «Homenaje furtivo» pour quatuor à cordes, ainsi que de la musique pour piano.

Ira MOWITZ

A la mémoire d'un Ami

La pièce est dédiée à un ancien professeur et Ami, Norman DINERSTEIN qui n'avait que 45 ans lorsqu'il est mort. C'était un homme chaleureux et affectueux, un compositeur doué et il fut en grande partie responsable de la décision du compositeur de consacrer sa vie à la musique.

Bien que toute la pièce soit synthétisée sur ordinateur, il est à souhaiter que les auditeurs n'entendent pas la pièce comme une musique technologique mais simplement comme de la musique accompagnée de toutes les significations que cela implique.

A la mémoire d'un ami a été composée de novembre 1983 à avril 1984 sur un IBM 3081 au laboratoire Godfrey Winham de Princeton.

Ira MOWITZ est né le 2 septembre 1951 (U.S.A.). De 1969 à 1980, il a fréquenté les universités américaines. De 1979 à 1980, il a occupé le poste de directeur technique du Centre de Musique Electronique de Princeton - Columbia.

En 1980, il s'expatrie et rentre à l'école supérieure de musique de Salzburg où il reste un an, puis poursuit ses études musicales à l'école supérieure de Vienne. Outre ses activités de compositeur il donne des conférences et des cours en Autriche et aux U.S.A., et mène une carrière de pianiste de jazz.

La majorité de son œuvre est écrite pour des ensembles de musiques de chambre. «A la mémoire d'un Ami» est sa première œuvre par ordinateur.

Tim SOUSTER

The transistor of Saint Narcissus (1984)

pour bugle, bande et électronique (commande de J. Wallace)

Le titre se réfère à un passage du livre de Thomas Pynchon, «The Crying of Lot 49» dans lequel l'héroïne, la première fois qu'elle vit un circuit imprimé d'un transistor, se souvient d'un plan de développement d'unités d'habitation en Californie du Sud (San Narcisco).

Tous deux semblaient avoir une structure riche en significations, tous deux semblaient parler en hiéroglyphes qu'elle ne pouvait pas déchiffrer «Comme si

quelque autre fréquence ou l'œil de quelque tourbillon tournant trop lentement pour que sa peau chauffée le sentît la fraîcheur centrifuge des mots étant exprimée...».

Les moments de révélation ou d'intense compréhension semblent apparaître aux points nodaux, ou différents ensembles de fréquence s'imbriquent pour former une plus large structure. Il faut se placer sur la bonne longueur d'ondes comme le faisaient les extra-terrestres, dans «Rencontres du troisième type», tout en brisant quelques fenêtres et envoyant des scientifiques se faufiler vers les «portaloos». La forme de *The Transistor Radio* est, en fait, un processus de mise au point. Cela commence avec les distorsions les plus bruyantes possibles du bugle, mais en examinant sa structure de fréquence, les régularités et les contours signifiants sont mis en valeur et, finalement, la pièce se termine dans une harmonie consonnante et un rythme régulier. C'est un voyage à travers les niveaux d'un spectre sonore.

Tim Souster

Tim SOUSTER est né à Bletchley (Grande-Bretagne) en 1943. Il a fait ses études musicales à l'Université d'Oxford. Après avoir été producteur de musique contemporaine à la BBC, il devient compositeur et musicien de musique contemporaine et de rock.

Dans les années 70, il forme un groupe de musique électronique «live» avec Roger Smalley et Peter Britton. De 1971 à 1973 il travaille avec Stockhausen comme assistant. A partir de 1975, et pendant quatre ans, il fait des recherches en musique électronique à l'Université de Keele. Il fonde un nouveau groupe, le groupe OdB, en 1976, pour lequel il compose *Arcane Artefact* (1976), *Afghan Amplitudes* (1976), et *Song* (1977). Parmi ses dernières œuvres on peut citer *Equalization* (1980) et *Mareas* (1981).

Marco STROPPIA

Traiettoria (1982-1984) pour piano et sons synthétiques

Traiettoria (Trajectoire) est le nom d'un cycle de trois pièces : *Traiettoria... deviata*, *Dialoghi*, *Contrasti** (Trajectoire déviée, Dialogues, Contrastes) composé entre 1982 et 1984. Chaque pièce peut être jouée séparément ou avec les deux autres, dans un ordre libre.

Il est impossible de décrire en quelques mots d'introduction une pièce qui n'a pas une seule idée principale, mais de multiples idées, développées selon des trajectoires précises, parfois indépendantes, parfois étroitement associées. Plusieurs «images» sont évoquées, à la recherche d'un contact musical, formel ; poétique et de timbre entre le champ gestuel et concret des sons du piano et celui abstrait et virtuel des sons de l'ordinateur. Dialogues et contrastes, contacts et répulsions se débattent dans un univers complexe, où timbre et harmonie, entre l'illusion et la réalité, fusionnent dans un seul kaléidoscope de sensations.

Traiettoria doit être considérée comme un concerto pour piano et orchestre, où les sons synthétiques remplacent l'orchestre. La relation entre ces sons et les sons du piano est si minutieusement «étudiée» qu'ils tendent à se confondre en une seule image et en une seule sensation.

Les sons ont été synthétisés au Centro di Sonologia Computazionale de l'Université de Padoue grâce au programme Music5 et mixés avec le programme ICMS de Graziano Tisato.

Je tiens à remercier Graziano TISATO et Alvisè VIDOLIN pour l'aide, les conseils et l'enthousiasme avec lesquels ils ont suivi et soutenu le développement du projet.

Marco Stroppa

*création française

Marco STROPPIA est né à Vérone (Italie) en 1959. Après avoir suivi des cours de piano avec Mme Laura Palmieri, il fait ses études au Conservatoire de Vérone. Dès 1979, il étudie la musique informatique, d'abord avec Alvisé Vidolin à Venise et ensuite au CSC de l'Université de Padoue.

En 1982, il obtient le diplôme de composition du Conservatoire de Milan, où il a étudié avec Azio Corghi.

Les récitals de piano qu'il a donné à travers l'Italie lui ont permis de remporter de nombreux prix dans les concours nationaux.

Ses compositions, présentées dans les principales villes italiennes, ont également été primées dans les concours nationaux.

Il a rédigé de nombreuses analyses sur les œuvres du XX^{ème} siècle (Stravinsky, Bartok, Webern, Petrassi, etc.) pour le journal «Prospettivi Musicali». En 1983, il a fait publier ses recherches sur les algorithmes de composition appliqués aux modèles historiques (principalement Stockhausen) et il a également écrit d'autres rapports sur la musique informatique.

Au Conservatoire de Trento, il a enseigné la culture générale de la musique.

En 1982, il suit le stage d'informatique musicale de l'IRCAM où il assiste ensuite Tod Machover dans la réalisation de son œuvre «Fusione Fugace». Il reste de 1983 à 1984 à l'IRCAM en tant que chercheur et vient de se rendre à Boston, où il poursuit ses études au M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology).

Jonathan HARVEY

...Ricericare una melodia...

«Ricericare» veut dire chercher, c'est aussi un genre de style de fugue stricte et appliquée.

Après une «recherche» canonique préliminaire, la trompette entame une mélodie accompagnée de versions transposées de cette même mélodie, transpositions obtenues par un simple délai quadriphonique.

J. Harvey

Jonathan HARVEY est né à Birmingham en 1939. Après avoir étudié la composition et l'analyse musicale à Cambridge, il part pour les Etats-Unis et travaille à Princeton. Actuellement, Jonathan Harvey est professeur à l'Université de Sussex en Grande Bretagne. Il a beaucoup composé pour des formations traditionnelles : Persephone Dream, pour orchestre (1971), Quatuor à cordes (1977), Album pour quintette à vent (1978), Hymn pour chœur et orchestre (1979), Concelebration pour quatre instruments (1979), Passion and Resurrection, opéra d'église (1980). Mais il emploie aussi, très souvent, la bande magnétique : Inner Light I pour sept instruments et bande (1973), Inner Light II pour cinq chanteurs, douze instruments et bande (1977), Inner Light III pour orchestre et bande (1976), Veils and melodies pour bandes (1978).

En 1980 et en 1982, l'IRCAM a accueilli Jonathan Harvey pour réaliser deux œuvres :

- en 1980 : une commande du Centre G. Pompidou «Mortuos Plango, Vivos Voco»,
- en 1982 : une commande de Vasso Devetzi «Bhakti».

Brian FERNEYHOUGH

Time and Motion Study II (1973-1976)

On peut dire que cette œuvre est construite autour de l'interaction, de l'interprétation et de l'assimilation mutuelle de deux types de matériau. Le matériau principal consiste en sept fois sept formules rythmiques qui ordonnent le déroulement des événements en un processus de variation continue, tout en se combinant avec un modèle rigoureusement prédéterminé de longueur de phrases... Le matériau secondaire consiste en une série de commentaires individuels sur six principales catégories d'articulation de base - organismes caractérisés par une définition précompositionnelle beaucoup moins rigoureuse (c'est-à-dire un niveau d'abstraction initiale plus élevé) que le matériau précédent...

L'œuvre commence par un long passage dans lequel des fragments mêlant les deux catégories de matériau sont séparés à l'aide de deux systèmes de délai qui permettent aux assistants d'enregistrer les séquences sur bande pendant leur exécution, puis, avec un retard de plusieurs secondes, de les rejouer (avec un degré de distorsion variable qui provient de la manipulation du contrôle de volume de l'enregistrement) pendant que le violoncelliste avance dans la partition. A maintes reprises, ces fragments servent à entraver le libre déroulement du matériau vivant du fait de leur nature «non fonctionnelle»... Après plusieurs épisodes intermédiaires, le milieu de l'œuvre se signale par une autre sorte d'auto-analyse. Des groupes alternatifs de longues notes tenues et de courtes figurations explosives sont divisés et assignés en fonction de la technique de jeu («arco» ou «pizzicato»), soit aux haut-parleurs de droite, soit à ceux de gauche où ils se combinent ensuite en une construction et une démolition progressive de blocs de structures harmoniques superposés. C'est à ce moment que le potentiel «optimiste/constructif» de médium électronique apparaît clairement et délibérément même si, dans la pratique, cette clarté est de plus en plus compromise par les erreurs inévitables et la vitesse de réaction variable du violoncelliste au fur et à mesure qu'il doit insérer de nouveaux éléments dans une texture de plus en plus impénétrable.

La seconde moitié de *Time and Motion Study II* qui débute juste après, est caractérisée par l'augmentation rapide et la prédominance de l'entropie inhérente à la méthode d'invention électronique employée. Désespéré par l'augmentation soudaine de la quantité de «fragments de mémoire» superflus qui le cernent de tous côtés, le violoncelliste commence un «dialogue» avec l'équipement et les sons qui le torturent et le frustrant. Le texte (réduit à une série de mots clef) évoque l'impossibilité d'atteindre une harmonie entre les mots et les états émotionnels : figurant ce lien rompu et les frustrations qui en découlent, la contribution vocale est immédiatement aspirée dans les systèmes électroniques, déformée au moyen d'un modulateur à anneaux relié au violoncelle et, finalement, jouée par-dessus le matériau «live» sous forme «d'interférence» privée de tout pouvoir de communication. Le violoncelliste joue sans commentaire électronique à un seul moment, et cela à la toute fin de l'œuvre. Au moment où il a enfin atteint une relative indépendance, le violoncelliste se trouve réduit à répéter indéfiniment une toute petite variation d'un même ton privé de signification. L'absurdité de la situation est soulignée par le fait que l'interprète est condamné à poursuivre jusqu'à la fin, avec la certitude amère que, derrière son dos, toutes les bandes enregistrées - sa «mémoire» - sont peu à peu silencieusement détruites.

Les fonctions parallèles des constituants complémentaires du dispositif instrumental peuvent être schématiquement illustrées de la façon suivante :

- Instrument Electronique
- exécution «live» amplification

- chanter/parler ... modulation à anneaux
- pédales «analyse du son»
(avec variation de volume)

Ces divers extrêmes sont reliés par le déploiement presque continu de retards magnétiques et du feedback (superposition). A une seule exception près (la modulation de la voix par l'instrument) toutes les modifications de timbre sont réalisées uniquement par «l'amplification des sons naturels» produite par les microphones de contact attachés à l'instrument. Comme l'un de ces microphones est placé sous la touche et que tous deux sont contrôlés indépendamment par les deux pédales manœuvrées par le violoncelliste, il est clair que non seulement le degré de force mais aussi la distribution entre les haut-parleurs placés de façon antiphonique ainsi que le timbre du résultat amplifié dépendent de la position des pédales à tout instant donné. Leur manipulation par rapport à chaque note est spécifiée dans la partition. En outre il y a deux microphones supplémentaires ; l'un placé de manière à enregistrer les sons du violoncelle «live», l'autre fixé à la gorge de l'interprète. Leurs signaux sont envoyés dans le modulateur à anneaux comme précisé ci-dessus.

Brian FERNEYHOUGH est né en 1943 à Coventry (Grande-Bretagne). Il a obtenu des diplômes d'exécution et d'enseignant à l'Ecole de Musique de Birmingham (1961-1963) et a poursuivi des études de composition et de direction d'orchestre à la Royal Academy de Londres (1966-1967). Après avoir étudié auprès du compositeur Lennox Berkeley, Brian Ferneyhough quitte la Grande-Bretagne en 1968 et effectue un bref stage à Amsterdam auprès de Ton de Leeuw, puis il s'installe à Bâle pour y travailler avec Klaus Huber (1969-1971) dont il devient l'assistant comme professeur de composition à la Musikhochschule de Fribourg - poste qu'il occupe toujours actuellement. Brian Ferneyhough est titulaire de nombreux prix (prix du concours Gaudeamus, 1969 ; de la fondation Heinrich Strobel, 1973 ; premier prix du concours de composition du C.I.M.C. à Rome, 1974 ; etc.). L'E.I.C. lui a commandé une œuvre pour 1985. Il travaille actuellement en vue d'une œuvre pour clarinette et «machine 4X» qu'il réalisera à l'IRCAM.

