

Le siècle de Ligeti

Vendredi 17 mars, 20h

Ircam, Espace de projection

Quatuor Diotima

Serge Lemouton, Augustin Muller électronique Ircam

Clément Cerles diffusion sonore Ircam

Sasha J. Blondeau

Des mondes possibles, commande de Françoise et Jean-Philippe Billarant

Création française

György Ligeti

Quatuor n° 2

Entracte

Luis Naón

Quatuor à cordes n° 3, commande de l'Ircam-Centre Pompidou, de ProQuartet – Centre européen de musique de chambre Paris et de l'ICST – Institute for Computer Music and Sound Technology. Avec le soutien de la Fondation Nicati-de Luze.

Création française

Durée du concert: 1h50 (avec entracte)

Rencontre avec les artistes, au bord du plateau, à l'issue du concert

Production Ircam-Centre Pompidou

ircam
Centre
Pompidou



sacem
Ensemble faisons vivre la musique

CP la culture avec
la copie privée

Le siècle de Ligeti

Vendredi 17 mars, 20h
Ircam, Espace de projection

Sasha J. Blondeau

Des mondes possibles (2021)

pour quatuor à cordes et électronique

Effectif : violon I, violon II, alto, violoncelle et électronique

Durée : 32 minutes

Commande : Françoise et Jean-Philippe Billarant

Dédicace : au quatuor Diotima et à Françoise

et Jean-Philippe Billarant

Non édité

Dispositif électronique : synthèse, synchronisation, diffusion ambisonique

Réalisation informatique musicale Ircam : Serge Lemouton

Création : le 23 avril 2021 à Witten (Allemagne),

dans le cadre des Wittener Tage Für Neue Kammermusik, par le Quatuor Diotima

À l'origine de ce quatuor, il y avait six espaces. Six territoires que j'avais conçus – avec leurs spécificités, leurs accès plus ou moins faciles, leurs géographies – et que je souhaitais faire arpenter à cette formation si particulière qu'est le quatuor à cordes. Ces topologies sont un espace de pensée pour moi depuis plusieurs années, avec lesquelles je peux voir mes mondes, mais aussi me déplacer vis-à-vis d'eux, me permettant une approche un peu particulière de la forme. Si l'on peut distinguer des parties, puisque chaque région a son identité propre, le passage de l'une à l'autre, et la mémoire accumulée au fur et à mesure, font que chaque retour dans une région déjà visitée implique une relecture du monde alors à nouveau traversé. On n'y trouve peu de longs processus continus mais davantage de trajectoires multiples, de lignes sans cesse reconfigurées.

Les éléments du quatuor et l'électronique viennent alors parfois faire-espace, mais sont aussi très souvent des figures qui peuplent les différents territoires parcourus tout au long de la pièce. Ainsi il y a matière à réfléchir à ce que certaines configurations spatiales peuvent impliquer comme conséquences pour celles et ceux qui y vivent ne serait-ce que de manière très éphémère. La formation du quatuor est alors totalement dépendante des géographies qu'elle traverse et si elle s'en affranchit parfois, c'est souvent au prix d'une lutte acharnée. Il y a les lieux hostiles, les lieux de pouvoir et de traque, les zones qui n'offrent aucun endroit où se cacher, et il y a les lieux qui ouvrent de nouvelles manières de se mouvoir mais aussi les lieux qui sont autres – lieux du bord, de la limite – où l'étrangeté peut devenir un chez-soi.

« Quoi qu'on puisse dire d'autre de ces modes d'organisation, ils ne sont pas « trouvés dans le monde », mais construits pour faire un monde. Autant que la composition et la décomposition, autant que la pondération des totalités et des genres, l'agencement participe aux manières de faire le monde. »

Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*

Cette pièce a été réalisée dans les studios de l'Ircam ainsi qu'à la Villa Médicis (résidence 2020-2021).

Sasha J. Blondeau

György Ligeti

Quatuor n° 2 (1968)

pour quatuor à cordes et électronique

Effectif : violon I, violon II, alto, violoncelle

Durée : 22 minutes

Éditeur : Schott, n° ED 6639

Création : le 14 décembre 1969 à la Südwestfunk de Baden-Baden (Allemagne) par le Quatuor LaSalle

- I. Allegro nervoso
- II. Sostenuto molto calmo
- III. Come un meccanismo di precisione
- IV. Presto furioso, brutale, tumultuoso
- V. Allegro con delicatezza - toujours très doux, comme lointain

Dans les cinq mouvements de ce quatuor à cordes, je me suis efforcé de concrétiser une même idée musicale qui revient dans tous les mouvements, mais chaque fois d'une façon totalement différente.

Dans le premier mouvement, la facture de la musique est complètement hachée et discontinue ; on y trouve des changements abrupts entre des types formels extrêmement vifs et extrêmement lents.

Dans le deuxième mouvement, l'énonciation musicale est presque statique ; mais ce statisme est interrompu par de brusques irrptions, des perturbations, ainsi que par de subites modifications du tempo et de la forme, comme si des résidus du premier mouvement avaient été transplantés dans le second. Considéré dans son ensemble, le deuxième mouvement représente une variation lente du premier : il y a entre eux de multiples

relations sous-jacentes, et la fin de ces deux mouvements, constituée par un même affaissement de la forme musicale, agit à la manière d'une rime entre deux vers d'un même poème.

Le troisième mouvement est une pièce en pizzicato : c'est une sorte d'hommage à Bartók. Toutefois, le scherzo en pizzicato du *Quatrième Quatuor* de Bartók n'est pas réellement cité, il y est seulement fait allusion.

Les structures musicales en réseaux qui, dans les deux mouvements antérieurs, étaient douces, apparaissent dans ce troisième mouvement comme durcies. On y trouve un tic-tac mécanique ; mais la machine imaginaire se brise, se décomposant en une multitude de pièces détachées...

Le quatrième mouvement est extrêmement condensé, brutal, menaçant. Le changement abrupt de types musicaux opposés que l'on trouvait dans le premier mouvement réapparaît ici, comprimé au maximum.

Le cinquième mouvement est comme un souvenir vu à travers la brume : le cours antérieur de l'œuvre y est intégralement récapitulé, mais dans une nuance très atténuée – la musique sonne comme si elle venait de très loin.

Les cinq mouvements contiennent les mêmes idées musicales et formelles, mais l'angle de vue et la coloration sont différents dans chacun d'entre eux, de telle sorte que la forme musicale, en constante évolution, ne devient perceptible que lorsque tous les mouvements sont entendus et pensés comme une continuité.

György Ligeti

Luis Naón

Quatuor à cordes n° 3 (2022-2023)

pour quatuor à cordes et électronique en ambisonique

Effectif : violon I, violon II, alto, violoncelle
et électronique en ambisonique

Durée : 30 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou, ProQuartet - Centre européen de musique de chambre Paris, ICST – Institute for Computer Music and Sound Technology, avec le soutien de la Fondation Nicati – de Luze

Éditeur : Babelscores

Dispositif électronique : diffusion ambisonique

Réalisation informatique musicale Ircam : Augustin Muller (Informatique musicale réalisée à l'Ircam-Centre Pompidou et à l'Institute for Computer Music and Sound Technology de Zürich)

Création : le 17 octobre 2021 à l'Auditorium Christopher Bochmann do Colégio Mateus d'Aranda de l'Universidade de Évora (Portugal), dans le cadre du Festival de Música Contemporanea Évora 2021 par le Quatuor Diotima

L'écriture d'un quatuor à cordes a toujours été une gageure. Aujourd'hui, à l'ère de la technologie et du rejet manifeste des formes «classiques» j'ai voulu relever ce défi sur lequel j'ai longuement travaillé.

Ce mécanisme de haute précision de musique de chambre est ici étendu à l'espace sonore par la transformation et la mise en regard du son des cordes avec d'autres éléments, tout aussi travaillés dans le timbre et la morphologie, par des techniques électroacoustiques.

Il se déploie sur une durée conséquente, d'un peu moins de 30 minutes. Il a été conçu d'un seul tenant mais a été finalement divisé en cinq mouvements, dont le deuxième et quatrième sont des scherzi, rapides, virtuoses, aussi bien pour les instrumentistes que pour l'électronique projetée dans le dôme en ambisonique. Les références aussi bien formelles qu'idiomatiques sont inévitables mais n'ont pas été une prémisse de la composition. Mon penchant naturel pour le travail rythmique et la morphologie, toujours présent ici, a été équilibré par un approfondissement du travail de l'espace sonore et de la nature interne du son qui m'ont conduit à un étirement du temps et à l'immersion dans la matière.

La thématique générale est celle de la relation et du déplacement.

Le dialogue entre instruments du quatuor et leurs images, doubles, prolongement ou ellipses électroacoustiques, est étroit et aussi précis que l'est l'essence du genre. Ces symbioses sonores tissent des liens éminemment musicaux mais elles pourraient être associées à des images ou des personnages. Le déplacement, outre l'évidente question de l'espace sonore multiphonique pour l'électronique, est également une métaphore de la migration.

L'espace sera donc musical mais il représente aussi l'absence, l'ailleurs.

Luis Naón

Entretien avec Luis Naón et Sasha J. Blondeau

Du quatuor avec électronique

Luis Naón, dans votre notice, vous écrivez: «L'écriture d'un quatuor à cordes a toujours été une gageure.»

Pourquoi? Le poids du genre vous aurait-il inhibé?

Luis Naón: Je pense que le répertoire a un poids énorme. Rien que les quatuors de Beethoven, Schœnberg et Bartók sont des œuvres de la plus haute expression en musique pure, et des formes de perfection de musique de chambre. On ne peut ignorer ce patrimoine en écrivant. À ce moment naît une deuxième contrainte forte. Un quatuor, c'est quatre personnes mais également une cinquième entité qu'est le quatuor. Si on n'y pense pas, on passe à côté de l'essence même du genre.

J'ai donc douté et hésité à chaque fois. La toute première fois (mon premier quatuor est une œuvre de jeunesse, probablement inachevée et c'est très bien ainsi: il a une valeur personnelle et d'expérience – l'une de celles qui vous forgent mais ne font pas œuvre), je n'en étais pas très conscient, mais pour mon *Deuxième Quatuor* (1999-2000) et mon *Troisième*, j'ai senti le poids ainsi que le défi que cela représente. Je n'en ai pas été inhibé pour autant, mais plus aux aguets que jamais, en ce qui concerne les fantômes du passé (ce qui regardent par-dessus notre épaule lorsqu'on écrit)...

Pour vous, Sasha J. Blondeau, c'est votre premier quatuor...

Sasha J. Blondeau: Il est certain qu'écrire un quatuor à cordes n'a rien d'anodin. Je pense que n'importe quel·le compositeur·ice qui s'attelle à l'écriture d'un quatuor sent fortement derrière son épaule la présence de toutes celles et ceux qui l'ont précédé·e et le poids des monuments qui en ont résulté. Je crois que le quatuor à cordes est l'une des formes les plus exigeantes de la musique occidentale.

Pierre Morlet, le violoncelliste de Diotima, m'avait approché en 2015, 6 ans avant la création du quatuor

que j'ai finalement écrit en 2021. Il m'a fallu un peu de temps pour trouver le meilleur moment pour l'écrire. Cela dit, le fait que ce soit un quatuor avec électronique changeait un peu la donne vis-à-vis de l'écriture pour un quatuor purement acoustique.

Le recours à l'électronique rend-il le défi plus facile à relever?

S.J.B.: Je ne pense pas qu'on puisse dire que l'ajout de l'électronique facilite ou au contraire rende plus ardue l'écriture pour quatuor à cordes. Je pense que c'est une formation à part entière: celle du quatuor avec électronique et qu'on ne peut pas la penser seulement comme une sorte de quatuor augmenté. Par ailleurs mon utilisation de l'électronique est un peu particulière pour la musique mixte puisque je ne fais aucun traitement sur les instruments. Il s'agit uniquement de synthèse et d'échantillons préalablement enregistrés qui se synchronisent au jeu des musiciens. C'est donc par l'écriture de l'électronique seule que se joue l'intrication entre la partie électronique et les instruments acoustiques.

L.N.: Le défi devient seulement différent ou décuplé. À la difficulté d'écrire s'adjoint celles des temps et des relations avec l'espace des haut-parleurs ainsi que leur nature.

Comment avez-vous approché l'électronique ici?

S.J.B.: Dans cette pièce, je m'étais lancé un défi puisque, deux mois avant le concert, alors en pleine composition de la partie électronique, je me suis décidé à changer totalement de langage de programmation pour la génération de la synthèse. J'utilisais auparavant un système un peu moins adapté à la pratique du temps réel et j'ai donc appris un nouveau langage, Supercollider. Parallèlement à cela, j'utilise depuis 2014 un langage synchrone, Antescofo, qui est développé

à l'Ircam notamment par Jean-Louis Giavitto et qui permet d'avoir une vraie partition électronique dans laquelle l'intégralité des événements électroniques sont décrits puis lancés de manière synchronisée au jeu des musiciens.

Je m'efforce à la même rigueur dans l'écriture instrumentale et l'écriture électronique et de les penser dans un même espace qui est celui de la partition. Le but étant évidemment que cela forme un tout sans qu'aucune des parties ne soit complètement dépendante de l'autre. C'est une vraie formation de musique de chambre.

L.N. : D'abord, j'ai voulu mettre en place trois « couches », niveaux, ou états, d'électronique tout en gardant la réalité acoustique du quatuor intacte. Cette idée était présente dès la conception, même si, au début je ne savais pas comment le réaliser concrètement.

L'un des principes centraux de la composition de l'électronique peut paraître assez technique, mais il épouse pour moi totalement le projet artistique : la mise en relation de quatre personnages qui, par l'artifice du système, construisent un espace de dimension démultipliée, dont le visage n'est que partiellement celui des cordes, pour présenter un monde nouveau.

J'ai écrit de longs fragments du quatuor, bien avant d'avoir une idée claire de sa forme définitive et sans la moindre piste réelle pour la réalisation de l'électronique. C'était la première fois que je suivais cette démarche : en général, les matériaux des différentes parties sont assez symbiotiques, et naissent parallèlement. Cette fois, en gardant en tête la finalité de construire l'électronique en temps réel, et afin d'avoir toujours avec moi les Diotima, j'ai enregistré la quasi-totalité du jeu du quatuor (avec un intervalle de plusieurs mois consacrés à l'écriture). Cela m'a permis de faire une « simulation » sur laquelle j'ai appliqué un système de transformations diverses, que l'on qualifie d'aléatoire contrôlé, dont j'ai affiné progressivement les contours et les paramètres. C'est une méthode que j'aime bien appeler « organique » parce que la transformation (en temps réel) est au plus proche du jeu instrumental, dont elle reflète la richesse

et la subtilité, tout en gardant un comportement parfois volatil, fugace et imprévisible.

Cela explique pourquoi la mécanique du genre n'est pas ici bouleversée par l'électronique. Elle garde tout son pouvoir et sa force, à laquelle s'ajoutent les transformations « organiques », celles « écrites » et les sons préalablement fixés. Le tout dans un espace immersif, l'Ambisonic.

Justement vous faites ici l'un comme l'autre pour la première fois usage de l'Ambisonic : qu'est-ce que cela change de l'écoute ? Et, plus particulièrement, comment cela change-t-il l'écoute de ce noyau sonore qu'est le quatuor ?

L.N. : L'utilisation du système ambisonique a été l'occasion d'explorer une manière différente d'écriture de l'électroacoustique. Si l'espace est, évidemment, bien différent d'une situation plus classique (stéréo, 5.1 ou octophonie), c'est aussi le déploiement de la matière sonore dans cet espace qui a dicté ses propres règles. Cela m'a conduit, notamment, à revoir mon écriture instrumentale et à introduire des passages très étalés et lents, qui ne sont pas, *a priori*, dans ma nature musicale. Je me suis rendu à l'évidence que la première approche d'écriture pour le quatuor, qui proposait une évolution des matériaux d'une écriture assez dense sur environ 12 minutes, n'était que peu adaptée au temps que nécessite le déploiement du son dans l'espace. J'ai conservé des grands pans de cette première version, mais je l'ai scindée en mouvements distincts.

En ce qui concerne la place des instruments, mon idée initiale était claire. D'emblée, j'ai situé le quatuor de manière frontale et traditionnelle face à l'espace environnant. Les instruments se situent à la lisière du cercle dessiné par le dôme de haut-parleurs.

L'électronique a un rayonnement qui émane des instruments dans l'espace du dôme. Ce déploiement évolue selon les contextes mais reste organique, formant avec le jeu en direct un tout qui devient, pour les perceptions, une sorte de méta-instrument.

Lui répondent des séquences préalablement composées où l'espace est beaucoup plus ample et comporte, parfois, des éléments extérieurs au quatuor, que j'ai moi-même enregistrés avec un microphone Eigenmeike à 32 capsules. L'espace était donc déjà présent à la prise de son, garantissant des trajectoires exceptionnellement réalistes et naturelles.

Cependant je dois dire que l'espace n'est ici ni spectaculaire ni démonstratif. Il n'y a pas – ou presque pas – de mouvements ne répondant pas à une logique musicale totalement en symbiose avec l'écriture des cordes. Je dirais que l'espace est tellement agréable et naturel qu'on en oublie sa sophistication. Cela a conforté mon but artistique consistant à créer une écoute qui n'est plus constituée de deux univers distincts mais d'un seul et nouvel espace sonore.

S.J.B. : L'ambisonique permet une immersion plus grande et davantage de précision en termes de déplacement des différentes sources sonores dans l'espace. Il y a donc eu un vrai travail de mixage pendant les répétitions pour que le quatuor soit au milieu de ce dôme de son, mais ne soit pas non plus écrasé par celui-ci. Je pense que c'est aussi un défi pour les musiciens qui ont un travail très subtil à faire pour trouver un nouvel équilibre. C'est un peu comme s'il fallait tout réévaluer pour adapter chaque ligne musicale, qu'elle soit instrumentale ou électronique, à un espace assez grand et, surtout, très englobant. Cela dit, je pense que ce travail de prise en compte de l'espace a lieu à chaque concert : le quatuor doit toujours adapter son jeu à l'acoustique particulière de la salle dans lequel il se produit.

Enfin, ce concert est placé, centenaire oblige, sous la figure tutélaire de Ligeti : que vous inspire ce voisinage ?

L.N. : J'aime particulièrement les deux quatuors de Ligeti. Plus généralement, je reste subjugué par son ton et son inventivité au cœur de la musique, faisant fi des implications esthétiques. J'aime sa démarche, et je me sens proche de ce chemin bâti au fil de l'œuvre, en toute liberté, tout en gardant le cap sur une exigence absolue. Je n'ai, à proprement parler, utilisé aucune technique « ligetienne » dans ce quatuor, même si ses incursions restent, pour les avoir étudiées et pratiquées, dans mon socle général d'invention. Au cours de l'écriture, je me suis senti plus proche des quatuors de Bartók, et notamment les troisième et quatrième, dans l'analyse desquels je me suis replongé après avoir écrit de grandes parties du mien.

S.J.B. : Pour moi, Ligeti est évidemment l'un des compositeurs majeurs du 20^e siècle. Si j'étais plus fasciné par Stockhausen quand j'étais étudiant, ma relation à Ligeti s'est développée avec le temps et j'ai encore aujourd'hui une très grande affection pour sa musique. Je crois que c'est justement sa singularité, sa propension à pouvoir avancer seul à une époque qui fonctionnait beaucoup par écoles, qui me touche. Il y a la puissance de son expressivité, dans des pièces d'esthétiques parfois assez différentes, sa grande subtilité dans son travail d'intrication des textures et des rythmes qui rendent ses pièces souvent poétiques, mais je veux aussi saluer l'humour dont il pouvait faire preuve dans sa musique.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Biographies

György Ligeti (1923-2006) composition

György Ligeti étudie avec Ferenc Farkas et Sándor Veress à Budapest. En 1956, suite à la violente répression de la révolution, il fuit la Hongrie.

Musicalement, sa période hongroise témoigne de l'influence de Bartók et Kodály. Les pièces qui suivent attestent d'un nouveau style caractérisé par une polyphonie très dense (ou micro-polyphonie) et un développement formel statique. Au cours des années soixante-dix, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente, comme on peut le remarquer dans *Melodien* (1971) ou dans son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996). Dans les années 1980, il développe une technique de composition à la polyrythmie complexe, influencée à la fois par la polyphonie du 14^e siècle et différentes musiques ethniques.

brahms.ircam.fr/fr/Gyorgy-Ligeti

Luis Naón (né en 1961) composition

Dès ses premières œuvres, Luis Naón s'attache à mettre en œuvre la dualité née de son expérience de la musique réalisée en studio et de sa double appartenance culturelle (franco-argentine). Cette dualité se manifeste sous différentes formes, notamment dans le choix d'associer d'autres disciplines artistiques (peinture, théâtre, architecture) à ses compositions. Il collabore avec Abel Robino (plasticien), ainsi qu'avec François Wastiaux et la Compagnie Valsez Cassis. Cette dualité s'exprime également dans les tendances d'écritures (spectrale, combinatoire) et les genres musicaux (acousmatique, instrumental) utilisés. Il a composé *Urbana*, cycle de 24 œuvres pour diverses formations. Il a composé la musique du spectacle *Les Princesses* avec la chorégraphe Odile Azagury et l'ensemble Ars Nova.

brahms.ircam.fr/fr/Luis-Naon

Sasha J. Blondeau (né-e en 1986) composition

Compositeur-e de musiques mixte, instrumentale et électroacoustique, Sasha J. Blondeau écrit également des pièces pour le théâtre et s'intéresse à l'interaction entre écriture instrumentale et écriture électroacoustique. Ses travaux sur les espaces compositionnels tentent de donner un cadre théorique et musical à l'organisation du matériau et ses liens aux questions temporelles et formelles. À travers la notion d'espace (topologique), iel travaille sur des notions de distance, de voisinage, de continuité/discontinuité à l'intérieur d'entités musicales de différentes échelles formant un ensemble de « territoires compositionnels ». Saxophoniste et pianiste, passé-e par le CNSMD de Lyon, Sasha J. Blondeau est docteur-e en composition (Ircam, Sorbonne Universités).

brahms.ircam.fr/fr/sasha-j-blondeau

Quatuor Diotima

Yun-Peng Zhao, violon

Léo Marillier, violon

Franck Chevalier, alto

Pierre Morlet, violoncelle

Fondé en 1996 par des lauréats du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, le Quatuor Diotima est aujourd'hui l'une des formations les plus demandées au monde. Il est en relation avec les plus grands compositeurs de son temps.

Son nom illustre la double identité musicale du Quatuor : Diotima est à la fois une référence au romantisme allemand – Friederich Hölderlin nomme ainsi l'amour de sa vie dans son roman *Hyperio* – et un engagement en faveur de la musique de notre temps, en évoquant la pièce de Luigi Nono, *Fragmente-Stille, an Diotima*.

quatuordiotima.fr

Serge Lemouton électronique Ircam

Après des études de violon, de musicologie, d'écriture et de composition, Serge Lemouton se spécialise dans les différents domaines de l'informatique musicale au département Sonvs du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Depuis 1992, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam. Il collabore avec les chercheurs au développement d'outils informatiques et participe à la réalisation des projets musicaux de compositeurs parmi lesquels Florence Baschet, Laurent Cuniot, Michael Jarrell, Jacques Lenot, Jean-Luc Hervé, Michaël Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa, Frédéric Durieux et autres. Il a notamment assuré la réalisation et l'interprétation en temps réel de plusieurs œuvres de Philippe Manoury, dont *K...*, *la frontière*, *On-Iron*, *Partita 1* et *2*, et l'opéra *Quartett* de Luca Francesconi.

Actuellement, il s'intéresse plus particulièrement à la transmission et la préservation des œuvres du répertoire de l'informatique musicale.

Augustin Muller électronique Ircam

Augustin Muller est réalisateur en informatique musicale spécialisé dans l'informatique et la diffusion sonore. Il est issu d'une génération directement confrontée à la question de l'interprétation du répertoire mixte. Il travaille à l'Ircam depuis 2010 pour des projets de concerts, de recherche et de créations avec de nombreux compositeurs (Levinas, Platz, Carreño, Fourès, Eldar), musiciens et performeurs, et s'implique dans plusieurs projets au niveau de la diffusion sonore et de l'électronique live, notamment au sein de l'orchestre Le Balcon.

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 par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un rendez-vous annuel, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

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 21^e siècle.

ircam.fr

Équipe technique Ircam

Nicolas Poulet régisseur général

Dorian Cavin, Flore Vialet, Tim Viallefond assistants régisseurs

Samuel Magnan régisseur son

Alexia Alexi régisseuse lumières

Kolya Larmarange assistant lumières

Cédric Mota régisseur plateau

Captation

Luca Bagnoli captation sonore

Éric de Gélis, Bastien Sabarros captation vidéo

Programme

Jérémie Szpirglas textes et traductions

Olivier Umecker graphisme

Télérama'

AIMER, CRITIQUER, CHOISIR



**CINÉMA, MUSIQUE, EXPO...
DÉCOUVREZ LA SÉLECTION
DE NOS JOURNALISTES.**

DANS LE MAGAZINE, SUR TÉLÉRAMA.FR ET L'APPLI



ET SUR NOS RÉSEAUX SOCIAUX

@TELERAMA