

Orchestre Philharmonique de Radio France

Vendredi 18 juin, 20h

Maison de la radio et de la musique, Auditorium

Patricia Kopatchinskaja violon

Karol Mossakowski orgue

Orchestre Philharmonique de Radio France

Maxime Pascal direction

Serge Lemouton réalisation informatique musicale Ircam

Luca Francesconi

Corpo elettrico pour violon et orchestre

Création française

György Ligeti

Volumina pour orgue

Fausto Romitelli

Dead City Radio – Audiodrome

Durée du concert: 1h40 environ (sans entracte)

Orchestre Philharmonique de Radio France

Coproduction Ircam-Centre Pompidou et Radio France



radiofrance

Vendredi 18 juin, 20h
Maison de la radio et de la musique, Auditorium

Luca Francesconi

Corpo elettrico (2020-2021)

Concerto pour violon électrifié, orchestre et électronique

Effectif : violon électrifié solo, 2 piccolos, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, clarinette piccolo en *mi* bémol, 2 clarinettes en *si* bémol, clarinette basse en *si* bémol, 2 bassons, contrebasson, 4 cors en *fa*, 3 trompettes (dont 1 trompette piccolo en *si* bémol), 3 trombones, tuba basse, percussion (5 percussionnistes), piano, harpe, clavier, 12 violons I, 10 violons II, 8 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses. Trois petits groupes instrumentaux sont spatialisés.

À gauche : hautbois, 1 percussionniste, violon, alto (avec mégaphone). À droite : 1 percussionniste, violon, violoncelle (avec mégaphone).

Au centre : 1 percussionniste, contrebasse.

Durée : 25 minutes

Commande : Bamberg Symphoniker Stiftung avec Casa da Música, Orquesta Simfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, Orchestre Philharmonique de Radio France, Cincinnati Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic Orchestra, en coproduction avec l'Ircam-Centre Pompidou

Dédicace : Patricia Kopatchinskaja

Éditeur : Casa Ricordi

Dispositif électronique : violon électrifié avec pédales d'effets, sons fixés

Réalisation informatique musicale Ircam : Serge Lemouton

Création de la version avec orchestration réduite : le 29 mai 2021 à la Casa da Música de Porto (Portugal), par Patricia Kopatchinskaja (violon) et l'Orquesta Sinfónica do Porto Casa da Música sous la direction de Stefan Blunier

L'imaginaire de *Corpo elettrico* est né de ma rencontre avec la violoniste Patricia Kopatchinskaja. J'ai découvert en elle une musicienne qui, comme moi, étouffe dans le cadre du concerto traditionnel occidental comme dans l'étiquette du concert classique. Elle cherche, elle aussi, à échapper à cet héritage qui nous est de plus en plus étranger – allant même jusqu'à vouloir renoncer au spectaculaire de sa virtuosité pourtant indiscutable.

Le concerto s'ouvre ainsi sur un ton mystérieux, par un long solo ambigu qui, je crois, ressemble beaucoup à la personnalité de Patricia, même si je n'y fais pas de référence directe : c'est un chant douloureux, dans un langage presque populaire.

Passée cette introduction, la pièce est en deux parties. La première se joue de manière « traditionnelle », c'est-à-dire que le son que l'on entend de l'orchestre comme de la soliste est le son acoustique de leurs instruments. On pourrait presque croire à un « concerto » au sens romantique du terme, avec une certaine linéarité du matériau, une écriture presque vocale, et une harmonie assez vingtiémiste. Bientôt pourtant, on a le sentiment que la soliste n'arrive pas à se conformer à ce cadre, qu'elle n'en partage pas la construction intellectuelle, logocentrée et occidentale, élaborée à partir de la dialectique platonicienne et rendant compte de ses conséquences musicales pratiques. Bref, la soliste se rebiffe et lance quelques piques, comme des provocations à l'orchestre – les sons qu'elle lui jette au visage sortent de l'ordinaire, ce sont des comportements capricieux, non linéaires. Elle tente bien sûr de continuer à chevaucher la vague sonore de l'orchestre, mais elle n'y parvient pas et se révolte au point de faire perdre pied à l'orchestre, qui entre alors dans une spirale de déconstruction jusqu'à la fin du

mouvement. Ainsi les flèches de la soliste précipitent-elles l'orchestre dans un mouvement centrifuge de folle polyrythmie, où toute linéarité polyphonique est abolie. À la fin du mouvement, c'est comme si la soliste avait soumis l'orchestre et remporté la bataille.

C'est là que survient la crise – ou la chute, comme on voudra. S'ouvrant sur des traits *pianissimo* tapissant la salle tout entière, la deuxième partie du concerto voit la soliste subir une inquiétante mutation : elle s'électrifie, dans un geste violent, étalant un large spectre bruité, du très grave au très aigu, augmenté de surcroît d'un larsen strident. C'est comme un cri qui enfin explose, l'inconscient refoulé qui jaillit, une forme d'irrationnel, liée à une spiritualité trop longtemps niée par la raison et aseptisée par les simulacres d'émotions de la culture dominante. Son discours devient âpre et agressif. Grâce à l'électricité, et son pouvoir d'extension du corps, la soliste retrouve sa toute puissance, dionysienne, primitive – sale.

L'orchestre en reste bouche bée, ahuri. D'abord silencieux face à ce monstre nouvellement surgi, il esquisse ensuite une réaction timide, essayant d'engager le dialogue en se colorant à son tour de sonorités plus rugueuses, carrées et électriques.

Ensemble, soliste et orchestre inventent un nouveau langage commun, et tout le reste du mouvement consistera à tenter d'analyser et reproduire le spectre du cri formidable qui a marqué le début de la crise. D'abord en le dépliant dans le temps puis en le recomprimant, dans une succession de vagues de plus en plus rapides, accompagnée d'un déchaînement d'énergie féroce, pour le verticaliser enfin. Vient alors la possibilité d'un nouveau départ – ou d'une fin.

Luca Francesconi et Jérémie Szpirglas

György Ligeti

Volumina (1961-1962/1966)

pour orgue

Durée: 16 minutes

Dédicace: à Hans Otte et Karl-Erik Wellin

Commande: Radio de Brême

Éditeur: Peters, Francfort, n° 5983

Création de la première version: le 4 mai 1962 à

la Radio de Brême (Allemagne), dans le cadre

du cycle Pro Musica Nova par Karl-Erik Wellin

Création de la version définitive: le 8 mars 1968

à Kiel (Allemagne), par Karl-Erik Wellin

J'ai composé *Volumina* pour orgue entre novembre 1961 et janvier 1962 sur une suggestion de Hans Otte et avec une commande de Radio Bremen. [...]

Pour composer *Volumina*, je suis parti exclusivement des possibilités de l'orgue et je me suis posé les questions suivantes: quelles qualités sonores peut-on tirer de l'instrument, quelle musique peut-on développer à partir de celles-ci? J'ai essayé d'ignorer le poids immense de la tradition qui pèse sur l'orgue plus que sur d'autres instruments. L'œuvre d'orgue de Bengt Hambraeus esquisse une possibilité de se délivrer de cette tradition pesante: il fut le premier à réaliser dans ses compositions des concepts fondamentalement nouveaux pour cet instrument, et si l'on doit sentir quelque influence dans ma pièce, elle repose sur mon admiration pour l'art organistique de Hambraeus.

En ce qui concerne la technique, la «manière de jouer de l'orgue», l'heureuse collaboration avec Karl-Erik Wellin a revêtu une grande importance pour moi: ensemble, nous avons développé une nouvelle technique d'attaque et de glissé des doigts, des mains, des avant-bras et des pieds, et une technique non moins nouvelle de registration utilisant les tirants de registres à demi tués (sur un orgue mécanique) et bien d'autres choses encore. Plus tard, [l'organiste] Gerd Zacher m'a fait également quelques suggestions des plus précieuses qui furent décisives pour la nouvelle version de *Volumina*.

Mais pour moi, cette nouvelle technique de jeu n'avait rien d'un but en soi, elle était au service de la réalisation d'idées musicales et formelles issues de la sonorité de l'orgue lui-même. J'imaginai une musique quasiment amorphe, dans laquelle les sons n'avaient plus de fonction individuellement mais où les accumulations et les agglomérations de sons ainsi que les rapports de volume de ces collectifs sonores seraient constitutifs de la forme. Densifications, dissolutions, divers mouvements internes dans les agglomérats sonores, événements tectoniques comme des avalanches, des entassements, des sédimentations, mais aussi des processus atmosphériques comme l'évaporation, l'essoufflement et autres phénomènes semblables articulent cette forme qui, vue dans sa globalité, est de nature continue. Cette musique d'une nouvelle sorte exigeait une nouvelle notation, adéquate : ce qui est écrit, ce ne sont pas les notes individuellement mais les transformations des collectifs de sons et les procédés au moyen desquels on tire de l'orgue ces mystérieuses transformations. L'aspect visuel de la partition ressemble à une « partition graphique » mais

ce n'en est pas une ; elle est en effet presque aussi exacte que la notation traditionnelle sauf qu'elle se rapporte à d'autres catégories musicales. Au fil du temps, la pièce ayant été jouée sur différents orgues, j'ai apporté quelques modifications à la musique et à la notation – d'une part pour me rapprocher de mon intention première d'une forme continue, d'autre part pour rendre la pièce jouable sur différents types d'instruments, qu'ils soient à transmission ou à traction mécanique ou électrique. J'ai élaboré cette seconde version définitive de *Volumina* en 1966. [...]

György Ligeti
« Über *Volumina* », écrit en février 1968
comme texte de présentation pour la création de
la nouvelle version, le 8 mars 1968 à Kiel.
Traduit par Catherine Fourcassier in
György Ligeti, *L'Atelier du compositeur*,
Éditions Contrechamps, 2013

Fausto Romitelli

Dead City Radio. Audiodrome (2002-2003)

pour orchestre

Effectif : 2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba basse, percussion, guitare électrique, piano, clavier électronique/MIDI/synthétiseur [sampler], 10 violons, 10 violons II, 8 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses

Durée : 15 minutes

Commande : Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino

Éditeur : Ricordi, Milan, n° 139226

Dispositif électronique : clavier électronique/MIDI/synthétiseur [sampler]

Création partielle (d'*Audiodrome*) : le 11 avril 2003 à Berlin (Allemagne) par l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin sous la direction de Peter Rundel

Création de l'intégrale *Dead City Radio. Audiodrome* : le 13 mars 2003 à Turin, par l'Orchestre National Symphonique de la RAI sous la direction de Rafael Frühbeck de Burgos

La pièce *Dead City Radio. Audiodrome* a été influencée de manière déterminante par ma réflexion sur la nature de la communication à une époque dominée par les médias électroniques. Notre perception du monde est filtrée, voire créée par les canaux de transmission : une très grande partie de ce que nous voyons et de ce que nous écoutons n'est pas simplement reproduite, mais élaborée et recréée par un outil électronique qui redéfinit la nature du message et se superpose à son expérience concrète en la remplaçant. Dès lors, si « the medium is the message », les caractéristiques inhérentes au message sont moins importantes que celles du canal, tout comme la technologie qui permet la transmission, le traitement électronique et la

distorsion de ce message deviennent l'objet véritable de la communication. La permanence du réel cède ainsi la place à un processus continu d'échantillonnage, de filtration, de transformation et de distorsion. Les canaux de transmission tendent à dématérialiser les divers et innombrables phénomènes qui composent la réalité et à les dissoudre dans un continuum électronique et hypnotique.

Dans *Dead City Radio. Audiodrome*, j'ai imaginé la présence d'un message (la musique elle-même) et d'un support qui le transmet. J'ai pensé à un parcours à deux niveaux différents et complémentaires qui finissent par coïncider : d'un côté un matériau de départ très simple, articulé et reconnaissable, qui subit diverses transformations successives au point de se dissoudre dans un halo sonore indistinct ; de l'autre, la présence de plus en plus continue de bruits, d'interférences, d'interruptions, de distorsions, de modulations de fréquence, de filtrations, etc., qui révèle que cette musique est transmise en *low-fi* à partir d'un canal inconnu que j'ai baptisé *Audiodrome*. Le tout est évidemment simulé par l'orchestre, théâtre de l'artifice et de la fiction, dernière machine baroque du merveilleux.

Fausto Romitelli

Entretien avec Maxime Pascal

Rêve sonore et rêve technologique

Aborde-t-on une œuvre nouvelle, comme celle de Francesconi ce soir, comme une œuvre du répertoire, au sens où elle a déjà été jouée plusieurs fois, qu'elle soit classique, romantique ou contemporaine ?

Oui et non. Oui, parce que mon but premier est de me dévouer au compositeur (ou au chorégraphe ou au metteur en scène) et de me mettre au service du texte. Quelle que soit l'œuvre. Oui aussi, parce que, ce qui m'intéresse avant tout dans mon travail, c'est le langage musical. Quand j'étudie une œuvre, je refais moi-même tout le parcours compositionnel pour comprendre et sentir l'œuvre de la même manière que le compositeur. Comme si, au lieu de moi, c'était le compositeur lui-même qui dirigeait sa pièce. Mais, dans le même temps, je les aborde différemment, parce qu'une œuvre du répertoire est devenue « classique ». Qu'elle soit moderne ou post-moderne, elle s'inscrit dans un contexte, une tradition, avec ses références et son histoire. Je les travaille, et les interprète donc, en les situant dans leur perspective historique et géographique. Dans le cas d'un Ligeti ou d'un Romitelli comme ce soir, donc de compositeurs morts, je sais d'où ils viennent et où cela les a menés, et je sais aussi l'influence qu'ils ont pu avoir sur les compositeurs qui les ont suivis.

Ce n'est pas le cas d'une œuvre nouvelle, même si elle a déjà été jouée quelques fois : dans les mois, voire les années qui suivent sa composition, elle est encore en devenir, elle cherche sa place dans un contexte plus général, et ce n'est pas à moi de la lui trouver.

Cela peut être le cas de compositeurs installés. Prenez un Salvatore Sciarrino, dont l'œuvre a été analysée, en long, en large et en travers : il nous a montré à plusieurs reprises qu'il était capable de changer radicalement de style. Je m'efforce donc de ne jamais enfermer ces œuvres nouvelles, et les aborde de manière plus intuitive.

Dans le cas d'une création, j'essaie de ne pas intervenir dans le processus. J'ai peur d'exercer une influence qui irait

à l'encontre de l'œuvre. Le créateur a besoin de doute pour tenter ce qu'il veut. Mes propositions seraient trop radicales. Ce serait une invasion de son jardin intime. À moins que je ne sente une vraie demande de sa part...

Qu'en est-il du cas plus spécifique d'une œuvre avec électronique ?

Cela dépend du type d'électronique. Dans les pièces à électronique fixée (ce qu'on appelait auparavant « avec bande »), le travail de la partition doit s'accompagner d'une écoute approfondie : je travaille avec l'électronique comme avec un soliste et j'y subordonne donc de nombreux aspects de l'interprétation. Qu'il soit vivant ou mort, c'est pour moi comme si le compositeur était là, qui joue avec moi. Même si l'électronique est « fixée », on peut en discuter certains éléments : on peut par exemple jouer sur des silences en segmentant la bande pour en déclencher les événements ainsi isolés. On peut aussi jouer sur sa diffusion... bref, on peut « l'interpréter », elle aussi.

Dans le cas de l'électronique dite « en temps réel » (même si ce concept est à mon avis aujourd'hui peu opérant puisque, comme je l'ai dit, on peut aussi « interpréter » une bande fixée), un véritable travail d'appréhension et d'élaboration du discours est nécessaire, qui ne peut se faire qu'en répétition, avec les musiciens. Même un travail préparatoire avec le réalisateur en informatique musicale est insuffisant.

Le chef lui-même joue indirectement comme un nouvel instrument, hybride et impalpable.

Le « temps réel » suppose l'expérimental en même temps que l'expérientiel. Il peut être prévu mais ne pourra pas être vraiment noté autrement que par une description des traitements.

Parlons justement de notation : depuis ses débuts, la musique électronique soulève cette question de sa notation – qui est un outil à la fois de création (par son pouvoir d’abstraction et de formalisation), de pérennisation et d’interprétation. Avez-vous le sentiment qu’un consensus commence à se dégager sur les modalités de cette « écriture » de l’électronique ?

Non. Pas que je sache en tout cas. Cependant, l’importance de la notation est à relativiser pour l’interprète que je suis : elle sert de support de travail, d’aide-mémoire pour l’interprétation – surtout s’agissant de synchronisation (à la fois temporelle et expressive) des événements acoustiques et électroniques. Je ne suis donc pas certain qu’un consensus soit nécessaire. Stockhausen note très précisément son électronique – comme tout le reste, d’ailleurs – et c’est effectivement précieux et agréable, mais c’est aussi parce que cela participe plus généralement de son langage. Car la synchronisation peut être un vrai enjeu d’interprétation. Dans *Festival* de Stockhausen justement, c’est un unique fichier, déclenché au début et qui déroule pendant une heure des événements sonores très précis. Il faut bien se débrouiller avec ça. Dans *Trans*, un métier à tisser tombe à certains moments – suivis de 22 secondes de silence – après quoi, il faut reprendre exactement en même temps que la bande : franchement, c’est compliqué. À l’époque, on ne pouvait pas faire des séries de déclenchements comme on le fait aujourd’hui. Si on avait pu, on l’aurait sans doute fait. Le problème, c’est que, entre-temps, ce procédé d’une bande d’un seul tenant s’est figé dans une forme de tradition d’interprétation.

S’il y a notation, elle doit donc être adaptée à chaque compositeur, ce qui ne va pas dans le sens d’un consensus.

J’irais même plus loin : je ne suis pas certain que noter l’électronique soit véritablement nécessaire. Je dois néanmoins admettre que ça facilite et accélère le travail, car lorsque j’étudie une œuvre dont l’électronique n’est pas notée, je note moi-même de nombreuses informations à son sujet au fil de la partition... Mais c’est alors selon une codification qui m’est propre.

Aujourd’hui, le répertoire de musique mixte remonte plus d’un demi-siècle en arrière et un des grands enjeux, pour nombre de ces œuvres, est de continuer à les faire vivre, soit avec les outils d’hier, obsolètes, soit avec les outils d’aujourd’hui, mais il est alors nécessaire de les « porter », par l’émulation des outils d’hier ou leur recreation sur les nouvelles plateformes. On se retrouve finalement dans une problématique similaire à celle des pionniers de la musique baroque qui ont mis à profit leurs recherches organologiques pour retrouver le son et les modes de jeu de l’époque.

Je suis de ce point de vue dans un entre deux. J’utilise d’une part des logiciels très performants, qui permettent de réaliser facilement des effets qui étaient très complexes à réaliser autrefois. Je me trouve souvent dans des situations où je comprends ce qu’a voulu faire le compositeur, mais je comprends aussi qu’il n’a pas réussi à le faire car la technologie qui était à sa disposition ne le permettait pas. C’est là que je prends le relais : ce « rêve technologique », quand il est devenu accessible entre-temps, j’essaie de le réaliser. À ce « rêve technologique » s’ajoute le « rêve sonore » – un rêve que, en revanche, je crois toujours accompli : le compositeur ne laissera jamais dans l’électronique un son dont il n’est pas satisfait. C’est pourquoi, s’agissant de la qualité du son, je préfère largement les outils « d’époque ». Prenez l’œuvre de Romitelli : tout chez lui est analogique et les émulateurs que l’on utilise parfois donnent un son souvent un peu différent. Des choix doivent donc être faits mais, pour moi, s’agissant de timbre, les matériaux d’époque sont la source la plus intéressante.

L’idée est donc de maîtriser les outils du mieux possible, afin de maîtriser l’interprétation et de faire vivre une expérience musicale au plus proche de l’idée du compositeur. Qu’est-ce qui vous a amené à ces réflexions ?

Je n’ai pas de goût particulier pour les nouvelles technologies, je n’ai rien d’un « geek » et je ne nourris aucun rêve transhumaniste. À l’origine de toutes mes réflexions, il y a un rêve d’expérience sonore, immersive et englobante. À cet égard, la diffusion sonore est aujourd’hui un enjeu

primordial – que ce soit le son de l'électronique, celui des instruments sonorisés et amplifiés ou des instruments électriques ou électroniques – car nous n'avons plus tout à fait les mêmes oreilles aujourd'hui : elles sont devenues bien plus exigeantes, à force d'expériences immersives de concert, de cinéma, ou de jeu vidéo. Nous devons donc, je crois, diffuser différemment aujourd'hui – même les sons d'hier.

Cela étant dit, ce que nous faisons par exemple avec Le Balcon, ensemble que j'ai cofondé et que je dirige, n'est pas nécessairement à la pointe de la technologie. Si nous utilisons parfois des dispositifs développés à l'Ircam ou ailleurs, la décision intervient toujours au bout de la réflexion : c'est le désir de produire une expérience singulière qui détermine le choix de l'outil. La technologie n'est jamais un postulat, toujours une réponse à une question de production.

On utilise beaucoup le terme « performer » s'agissant du « jeu » de l'électronique. Je ne sais pas si le mot est adéquat, mais ce sont des questions qui se posent aujourd'hui, à la fois sur le « répertoire » et sur les créations. Nous interrogeons les techniques, la synchronisation des discours, les mélanges sonores, et même le principe du dispositif conçu par le compositeur, mais sans jamais toucher à son rêve sonore.

Au reste, la technologie pose parfois des problèmes bien mystérieux dont je me passerais bien !

Ah bon ? Lesquels ?

Par exemple : avec certains outils – synthétiseurs, enceintes, instruments électriques, ou même parmi les outils informatiques les plus pointus –, il est très compliqué d'obtenir un volume et un timbre sonores reproductibles d'une répétition à l'autre, et *a fortiori* d'une journée à l'autre.

Avec un instrument acoustique, une fois que je me suis entendu avec un musicien sur une dynamique, il pourra la reproduire à chaque fois. Même des jours après. Naturellement, des ajustements seront parfois nécessaires selon les acoustiques, mais le geste est reproductible.

Je ne sais pourquoi, c'est impossible avec un environnement électrique et électronique. Je ne suis pas un technicien, je ne sais d'où ça vient – un micro qui a bougé, même d'un millimètre, un câble, la température extérieure ou celle des machines. Après tout, ce sont des signaux électriques qui amplifient des gestes acoustiques : les variations sont donc beaucoup plus fines. D'une générale à un concert, le jour même, on arrive à peu près à retrouver ce qu'on veut – même si ça change toujours, à la marge. Mais à partir du moment où on éteint et on rallume le système, c'est fini. Ça arrive régulièrement. Les techniciens ont beau me dire que rien n'a changé, je fais confiance à mes oreilles !

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Biographies des compositeurs

Luca Francesconi (né en 1956)

« Convertir la matière en sens », telle est la quête fondamentale de Luca Francesconi. Son interrogation sur l'origine du sens l'amène à travailler sur la matérialité et à explorer sans relâche la zone liminale entre son et sens, conscient et inconscient, qui constitue selon lui le territoire même de la musique. Tissu à la fois complexe et transparent qui se nourrit d'une polyphonie de langages et recourt à la microtonalité, son écriture virtuose articule dynamisme et statisme, explore les vastes potentialités des timbres instrumentaux avec une étonnante mobilité d'expression. Il revendique une musique narrative dans laquelle le discours est clairement orienté.

brahms.ircam.fr/Luca-Francesconi

György Ligeti (1923-2006)

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 micropolyphonie) 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 XIV^e siècle et différentes musiques ethniques.

brahms.ircam.fr/Gyorgy-Ligeti

Fausto Romitelli (1963-2004)

Fausto Romitelli étudie avec Franco Donatoni. Ses premiers grands modèles sont Ligeti, Scelsi, puis Stockhausen, Boulez et Grisey. Sa production des années 1980 témoigne déjà de l'importance qu'il accorde au son comme « matière à forger », selon son expression. Dans les années 1990, il poursuit son investigation du sonore à Paris, à l'Ircam et avec les musiciens de l'Itinéraire. Ses expériences sur la synthèse sonore et l'analyse spectrale irriguent dès lors son œuvre.

Compositeur non formaliste, Romitelli ne craint pas l'hybridation, et décroïsonne la frontière entre musique savante et populaire. Distortion, saturation, inspiration du rock psychédélique, harmonie « sale » font partie de son univers musical.

brahms.ircam.fr/Fausto-Romitelli

Biographies des interprètes

Patricia Kopatchinskaja violon

La passion de Patricia Kopatchinskaja pour la découverte va de la Renaissance aux premières mondiales – citons, en 2020, la création des concertos pour violon de Marton Illes et de Francisco Coll. Elle a également tenu des rôles vocaux, notamment dans les *Mystères du Macabre* de Ligeti ou le *Pierrot lunaire* de Schönberg, qu'elle a enregistrés avec son ensemble en 2021 (Alpha). Elle vient de filmer la *Ursonate* de Schwitters.

Patricia Kopatchinskaja veut que la musique soit vécue dans l'instant présent, et a souvent recours à la contextualisation ou à la mise en scène : en 2016, avec le Mahler Chamber Orchestra, elle répond à la routine du concert classique avec le projet « Bye-Bye Beethoven ». En 2017, au Festival de Lucerne, elle se confronte à la crise environnementale dans son projet « Dies irae ».

patriciakopatchinskaja.com

Karol Mossakowski orgue

Karol Mossakowski commence l'apprentissage du piano et de l'orgue avec son père. Après des études musicales en Pologne, il travaille au Conservatoire de Paris avec Olivier Latry, Michel Bouvard, Thierry Escaich, Philippe Lefebvre et Laszlo Fasang.

En 2010, il remporte le Concours Feliks Nowowiejski à Poznań, le Premier Prix du concours du Printemps de Prague en 2013, et en 2016 le Grand Prix de Chartres. En 2016, il remporte aussi le prix Boellmann-Gigout de Strasbourg et le prix « Debiut roku » de l'Institut national de musique et de danse de Pologne. En 2014-2015, il est en résidence à la cathédrale Saint-Louis de La Nouvelle-Orléans.

Karol Mossakowski pratique l'improvisation, notamment en accompagnant des films muets. Il est depuis septembre 2019 titulaire de l'orgue de Radio France.

Orchestre Philharmonique de Radio France

Créé en 1937 par la radio française, l'Orchestre Philharmonique de Radio France a été refondé en 1976 et s'affirme notamment par la forme originale de ses concerts et son projet éducatif. Il peut aborder tous les répertoires, du XVIII^e siècle à nos jours, que les œuvres soient écrites pour petit ensemble ou grand orchestre. Engagé dans le renouvellement du répertoire, il donne la création française ou mondiale de plus de vingt œuvres chaque année. Le compositeur Gilbert Amy et le chef Marek Janowski en ont été les premiers directeurs musicaux, suivis de Myung-Whun Chung, Mikko Franck lui succédant à partir de 2015. L'Orchestre Philharmonique et Mikko Franck sont ambassadeurs d'Unicef France.

maisondelaradio.fr/concerts-classiques/

orchestre-philharmonique-de-radio-france

Mikko Franck

Directeur musical

Jean-Marc Bador

Délégué général

Violons solos

Hélène Colletterie, premier solo

Ji Yoon Park, premier solo

Violons

Virginie Buscail, deuxième solo

Nathan Mierdl, deuxième solo

Marie-Laurence Camilleri, troisième solo

Cécile Agator, premier chef d'attaque

Pascal Oddon, premier chef d'attaque

Juan-Fermin Ciriaco, deuxième chef d'attaque

Eun Joo Lee, deuxième chef d'attaque

Emmanuel André
Cyril Baletton
Emmanuelle Blanche-Lormand
Martin Blondeau
Floriane Bonanni

Florent Brannens
Anny Chen
Guy Comentale
Aurore Doise
Françoise Feyler-Perrin
Rachel Givelet
Louise Grindel
David Haroutunian
Mireille Jardon
Sarah Khavand
Jean-Philippe Kuzma
Jean-Christophe Lamacque
François Laprêvôte
Amandine Ley
Arno Madoni
Virginie Michel
Ana Millet
Florence Ory
Céline Planes
Sophie Pradel
Marie-Josée Romain-Ritchot
Mihaëla Smolean
Isabelle Souvignet
Thomas Tercieux
Anne Villette

Altos

Marc Desmons, premier solo
Christophe Gaugué, premier solo

Fanny Coupé, deuxième solo
Aurélia Souvignet-Kowalski, deuxième solo
Daniel Vagner, troisième solo

Marie-Emeline Charpentier
Julien Dabonneville
Sophie Groseil
Elodie Guillot
Clara Lefèvre-Perriot
Anne-Michèle Liénard
Frédéric Maindive
Benoît Marin
Jérémy Pasquier
Martine Schouman

Violoncelles

Eric Levionnois, premier solo
Nadine Pierre, premier solo

Adrien Bellom, deuxième solo
Jérôme Pinget, deuxième solo
Anita Barbereau-Pudleitner, troisième solo

Jean-Claude Auclin
Catherine de Vençay
Marion Gaillard
Renaud Guieu
Karine Jean-Baptiste
Jérémy Maillard
Clémentine Meyer-Amet
Nicolas Saint-Yves

Contrebasses

Christophe Dinaut, premier solo

Yann Dubost, premier solo

Lorraine Campet, deuxième solo

Edouard Macarez, troisième solo

Wei-Yu Chang

Etienne Durantel

Lucas Henri

Boris Trouchaud

Flûtes

Mathilde Calderini, première flûte solo

Magali Mosnier, première flûte solo

Michel Rousseau, deuxième flûte

Justine Caillé, piccolo

Anne-Sophie Neves, piccolo

Hautbois

Hélène Devilleneuve, premier hautbois solo

Olivier Doise, premier hautbois solo

Cyril Ciabaud, deuxième hautbois

Anne-Marie Gay, deuxième hautbois

et cor anglais

Stéphane Suchanek, cor anglais

Clarinettes

Nicolas Baldeyrou, première clarinette solo

Jérôme Voisin, première clarinette solo

Manuel Metzger, petite clarinette

Lilian Harismendy, clarinette basse

Bassons

Jean-François Duquesnoy, premier basson solo

Julien Hardy, premier basson solo

Stéphane Coutaz, deuxième basson

Hugues Anselmo, contrebasson

Wladimir Weimer, contrebasson

Cors

Antoine Dreyfuss, premier cor solo

Sylvain Delcroix, deuxième cor

Hugues Viallon, deuxième cor

Xavier Agogué, troisième cor

Stéphane Bridoux, troisième cor

Isabelle Bigaré, quatrième cor

Bruno Fayolle, quatrième cor

Trompettes

Alexandre Baty, première trompette solo

Jean-Pierre Odasso, deuxième trompette

Javier Rossetto, deuxième trompette

Gilles Mercier, troisième trompette et cornet

Trombones

Patrice Buecher, premier trombone solo

Antoine Ganaye, premier trombone solo

Alain Manfrin, deuxième trombone

David Maquet, deuxième trombone

Raphaël Lemaire, trombone basse

Tuba

Florian Schuegraf

Timbales

Jean-Claude Gengembre

Rodolphe Théry

Percussions

Renaud Muzzolini, premier solo

Gabriel Benlolo

Benoît Gaudellette

Nicolas Lamothe

Harpes

Nicolas Tulliez

Claviers

Catherine Cournot

Cheffes assistantes

Emilia Hoving
Lucie Leguay

Administrateur

Mickaël Godard

Responsable de production / Régisseur général

Patrice Jean-Noël

Responsable de la coordination artistique

Federico Mattia Papi

Chargées de production / Régie principale

Emilia Vergara Echeverri
Marie de Vienne

Régisseurs

Philippe Le Bour
Adrien Hippolyte

Responsable de relations médias

Laura Jachymiak
Responsable de la programmation éducative et culturelle
Cécile Kauffmann-Nègre

Déléguée à la production musicale et à la planification

Catherine Nicolle

Responsable de la planification des moyens logistiques de production musicale

William Manzoni

Responsable du parc instrumental

Emmanuel Martin

Chargés des dispositifs musicaux

Philémon Dubois
Thomas Goffinet
Amadéo Kotlarski

Responsable de la bibliothèque d'orchestres

Maud Rolland

Bibliothécaires

Giordano Carnevale
Alexandre Duveau

Maxime Pascal direction

Maxime Pascal débute tôt l'apprentissage du piano puis du violon. Il est admis en 2005 au Conservatoire de Paris dans les classes d'écriture, d'analyse musicale et d'orchestration. Ressentant rapidement la nécessité de diriger, il s'inscrit dans la classe de direction d'orchestre de François-Xavier Roth. Encore étudiant, il fonde en 2008 l'orchestre Le Balcon (nommé d'après la pièce de Jean Genet), conjointement avec les compositeurs Pedro Garcia-Velasquez, Juan-Pablo Carreño et Mathieu Costecalde, le pianiste Alphonse Cemin et l'ingénieur du son Florent Derex. Maxime Pascal y développe sa vision du spectacle musical : ce doit être une expérience saisissante et radicale pour les spectateurs.

Serge Lemouton réalisateur en informatique musicale 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 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 Philippe Manoury, Luca Francesconi, Florence Baschet, Laurent Cuniot, Michael Jarrell, Jacques Lenot, Jean-Luc Hervé, Michaël Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa, Frédéric Durieux. Une partie de ses recherches actuelles se situe dans le domaine de la transmission et de la préservation des œuvres du répertoire de l'informatique musicale.

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 de deux rendez-vous annuels : ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, 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.

ircam.fr

Équipes techniques

Ircam

Luca Bagnoli ingénieur du son

Roland Blin régisseur général

Anaëlle Marsollier régisseuse son

Programme

Jérémie Szpirglas textes et traductions

Olivier Umecker graphisme

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.

ManiFeste-2021

Partenaires

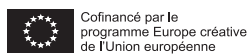
CND Centre national de la danse
 Centre Wallonie-Bruxelles | Paris
 Cité de la musique – Philharmonie de Paris
 Ensemble intercontemporain
 La Villette
 Le CENTQUATRE-PARIS
 Les Spectacles vivants/Musée national d'art moderne-Centre Pompidou
 Radio France
 T2G – Théâtre de Gennevilliers

Soutiens

Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne
 Sacem – Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

Partenaires médias

France Musique
 Le Monde
 Télérama
 Transfuge
 Trax



L'équipe du festival

Direction

Frank Madlener

Direction artistique

Suzanne Berthy

Adèle Bernadac, Natacha Moënne-Loccoz

Innovation et Moyens de la recherche

Hugues Vinet, Sylvie Benoit, Guillaume Pellerin

Unité mixte de recherche STMS

Brigitte d'Andréa-Novel, Jean-Louis Giavitto

Communication et Partenariats

Marine Nicodeau

Émilie Boissonnade, Mary Delacour,
 Clémentine Gorlier, Alexandra Guzik,
 Deborah Lopatin, Claire Marquet

Pédagogie et Action culturelle

Philippe Langlois

Aurore Baudin, Jérôme Boutinot,
 Anne-Sophie Chassard, Murielle Ducas,
 Cyrielle Fiolet, Stéphanie Leroy,
 Jean-Paul Rodrigues

Production

Cyril Béros

Luca Bagnoli, Florian Bergé, Raphaël Bourdier,
 Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars,
 Clément Cerles, Lisa Collier, Louise Enjalbert,
 Éric de Gélis, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot,
 Guillaume Lottin, Clément Marie, Aline Morel,
 Aurèlia Ongena, Koré Préaud, Maxime Robert,
 Florent Simon, Clotilde Turpin, Quentin Vouaux
 et l'ensemble des équipes techniques
 intermittentes.

CINÉMA, ART,
SCÈNES, LIVRES,
MUSIQUES...

POUR FAIRE VOS CHOIX

Télérama

DÉCOUVREZ NOS SÉLECTIONS

REJOIGNEZ-NOUS SUR



Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.

Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.