

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

Samedi 4 juin, 20h

Maison de la radio, auditorium

Nicolas Tulliez harpe

Orchestre Philharmonique de Radio France

Svetlin Roussev violon solo

Julien Leroy direction

Thomas Goepfer réalisation informatique musicale Ircam

Équipe Acoustique instrumentale de l'Ircam-STMS, projet SmartInstruments
(responsable Adrien Mamou-Mani), conseiller scientifique et technique Ircam

Yan Marez

Répliques, commande de Radio France, de Françoise et Jean-Philippe Billarant,
de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et de l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki

CRÉATION

Magnus Lindberg

Corrente II

Entracte

Witold Lutosławski

Symphonie n° 4

Le concert sera diffusé sur
France Musique le 6 juin
à 20 heures, dans *Les lundis
de la contemporaine*.



Durée du concert: 1h10 environ (entracte non compris)

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, Radio France. Avec le soutien de la Sacem.



YAN MARESZ

Répliques

(2015-2016)

pour harpe augmentée et orchestre (2 flûtes [2^e aussi petite flûte], 2 hautbois [2^e aussi cor anglais], 2 clarinettes en *si* bémol, 2 bassons [2^e aussi contrebasson], 2 cors, 2 trompettes [sourdines sèche, cup, harmon], 2 trombones [plungers, sourdines sèches], tuba, célesta, clavier midi, 2 percussions [glockenspiel, xylophone, 2 ressorts, cloches à vaches (cenceros) (E2, G2, B2, C#3, G#3), cymbale suspendue moyenne, plaque tonnerre [partagée], vibraphone, jeu de cloches tubes, cymbale splash renversée, tam-tam large], timbales, 10 violons I, 8 violons II, 6 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses [au moins 2 contrebasses à 5 cordes])

Durée: 16 minutes

Commande: Radio France, Françoise et Jean-Philippe Billarant, Orchestre Philharmonique de Strasbourg et Orchestre Philharmonique d'Helsinki

Éditions: Durand

Réalisation informatique musicale Ircam/

Thomas Goepfer

Conseiller scientifique et technique Ircam/équipe Acoustique instrumentale de l'Ircam-STMS, projet SmartInstruments (responsable Adrien Mamou-Mani)

CRÉATION

Avec *Répliques*, Yan Maresz retrouve le harpiste Nicolas Tulliez, son ancien condisciple à la Juilliard School de New York, pour une troisième collaboration après *Spirale d'énigme* et *Al Segno*. L'œuvre n'est toutefois pas, en dépit des apparences, un concerto pour harpe et orchestre. C'est plutôt une pièce pour orchestre avec harpe obligée qui aspire, selon le compositeur, à s'affranchir des deux modèles concertants dominants: d'une part, la harpe ne porte pas le discours principal, ses cabrioles virtuoses ne sont pas commentées par l'orchestre - une solution peu adaptée à la harpe, dont la puissance est limitée -, et, d'autre part, Maresz ne cherche pas non plus à établir un dialogue qui leur donnerait tour à tour la parole - ce qui serait pourtant, de son propre aveu, la meilleure solution pour entendre l'un et l'autre convenablement.

Pour mieux relever le défi, Yan Maresz a collaboré avec l'équipe Acoustique instrumentale de l'Ircam-STMS qui travaille à la mise au point de SmartInstruments: une nouvelle famille d'instruments de musique dont les qualités acoustiques sont programmables. Dans le cas présent, la harpe utilisée est celle du soliste, accordée normalement, et nullement préparée. Une seule chose la distingue: elle est équipée d'un système de capteurs et de transducteurs (collés sur la caisse à la patafix). Il n'y a aucune autre enceinte acoustique utilisée dans cette pièce: la harpe est l'origine de tous les sons électroniques. Outre une électronique très localisée (tout provient du

soliste), cela permet de faire rayonner ces sons électroniques avec les qualités acoustiques de la harpe.

Un des bénéfices premiers de cette « augmentation » est d'abolir les limites de la harpe, tout du moins celles liées à la technique de jeu : la harpe peut être polyphonique, chromatique, microtonale, elle peut jouer des accords de quinze sons à grande vitesse, et même réaliser un crescendo sur un accord tenu, le tout avec un timbre normal de harpe, localisé dans le corps de l'instrument... Naturellement, le concept d'instrument augmenté ne va pas sans quelques contraintes : dans le cas de la harpe, il est ainsi quasi impossible de traiter en temps réel le son de l'instrument - ce qui entraînerait de désagréables effets Larsen complexes, à moins d'y consacrer un très lourd attirail informatique pour les éviter. Yan Marez a donc pris le parti d'échantillonner le son instrumental à la volée, pour générer des réponses informatiques complémentaires.

« La plupart du temps, je joue avec des sons de harpe peu ou pas transformés. Par ailleurs, la caisse de résonance de la harpe ne transmet pas efficacement les graves - nous trichons donc un peu en utilisant un transducteur fixé sur la petite estrade du harpiste. L'auto-amplification électronique de la harpe (que permettrait en théorie l'augmentation) est également très limitée. Toutes ces petites limitations seront certainement levées dans un futur relativement proche par les avancées techniques de l'équipe de recherche - mais le temps de la recherche n'est pas le même que celui de la production. Au reste, la palette de fonctionnalités est aujourd'hui largement suffisante pour le projet compositionnel de *Répliques*. Ainsi, une oreille attentive peut parfaitement distinguer si un son isolé provient directement du jeu du harpiste (il est plus clair et plus vivant, grâce aux transitoires d'attaques

plus brillantes des cordes pincées) ou s'il s'agit d'un son électronique injecté (moins présent), mais lorsque le harpiste joue avec l'orchestre, les perceptions de l'auditeur sont brouillées et le phénomène gagne une grande part de mystère - que j'aime à cultiver. »

Jérémie Szpirglas

MAGNUS LINDBERG

Corrente II (1992)

pour grand orchestre (2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes [aussi 1 clarinette en *mi* bémol], clarinette basse, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, percussions, timbales, harpe, piano, 14 violons I, 12 violons II, 10 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses)

Durée: 18 minutes

Commande: British Broadcasting Corporation (BBC)

Éditions: Chester Music

Création: le 27 novembre 1992, au Barbican Centre de Londres (Royaume-Uni), par l'Orchestre symphonique de la BBC sous la direction d'Andrew Davies.

Commandée par la BBC pour le festival de la musique scandinave *Tender is the North*, *Corrente II* fut créée au Barbican Centre à Londres, en novembre 1992.

Corrente II n'est pas seulement une version pour grand orchestre de *Corrente* pour seize musiciens: elle est plus longue d'un tiers et comporte des matériaux absents dans *Corrente*. Lindberg décrit lui-même la différence entre les deux pièces dans la notice de programme de la BBC: « On peut penser à un paysage vu à des distances variables. De nouveaux détails sont perceptibles de près et, quand on s'éloigne, on le voit comme partie d'une entité plus large. » Dans le même contexte, Lindberg donne une attestation sur sa nouvelle orientation stylistique: « En 1991, après avoir écrit le *Concerto pour piano*, précédé par trois œuvres pour des orchestres de différentes formations (*Kinetics*, *Marea* et *Joy*), j'ai senti que

j'étais parvenu à mes fins en ce qui concerne l'utilisation d'une certaine expression musicale et technique compositionnelle. Toutes ces œuvres étaient fondées sur le principe de chaconne élargie, avec des chaînes d'accords en cercles, soumises à une transformation constante et articulées d'une manière très gestuelle. Le paradoxe musical, et évidemment le défi, était le désaccord entre la méthode de construction exprimée par les gestes et l'orientation vers une continuité en termes de progression et de développement. »

Afin que l'harmonie et le rythme soient plus proches l'un de l'autre, Lindberg abandonne le principe de chaconne et établit l'harmonie sur différents agrégats de gammes. Le matériau rythmique est fondé sur des *patterns* avec une approche kaléidoscopique de la répétition et variation. « En combinant ces *patterns* et agrégats de gammes, j'ai voulu donner à l'expression musicale un sens narratif composé de directions se mouvant dans différentes constellations orchestrales. » L'absence de flûtes dans l'orchestre constitue une particularité de l'instrumentation.

Risto Nieminen

« Magnus Lindberg », *Les Cahiers de l'Ircam*, coll. « Compositeurs d'Aujourd'hui » n° 3.

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Symphonie n° 4

(1992)

pour grand orchestre (3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, timbales, percussion, harpe, célesta, cordes)

Durée: 22 minutes

Commande: Los Angeles Philharmonic Orchestra

Éditions: Chester Music

Création: le 5 février 1993, à Los Angeles (États-Unis), par le Los Angeles Philharmonic Orchestra sous la direction de Witold Lutosławski.

Pour qui a dans l'oreille la *Troisième Symphonie* de Witold Lutosławski (1974-1983), la *Quatrième Symphonie* offre un contraste saisissant. Là où la *Troisième Symphonie* avait remporté un succès phénoménal grâce, notamment, à son orchestration spectaculaire, ses airs grandioses et ses gestes dramatiques saisissants, sa cadette (de près de dix ans) est bien plus courte, sa rhétorique moins extravertie, ses couleurs plus sombres et sa tonalité plus tragique. D'une sincère éloquence et d'une gravité élégiaque, elle n'en est pas moins captivante.

La *Quatrième Symphonie* est aussi la première œuvre majeure relevant de la nouvelle stratégie d'écriture développée par Lutosławski depuis la fin des années 1970, et qui a alors déjà donné naissance à des pépites telles que la *Partita pour violon et piano* (1984), *Chain 2* pour violon et orchestre (1984-85) et le *Concerto pour piano* (1988). À bien des égards, cette dernière période créatrice se rapproche de sa première: dans l'une comme dans l'autre, le compositeur insiste

sur des textures harmoniques simples et légères ainsi que sur des lignes mélodiques et rythmiques d'allure néoclassique.

Concernant la forme, la *Quatrième Symphonie* est également le produit d'une recherche personnelle d'équilibre: « Désireux de trouver un équilibre formel qui me convienne, écrit-il, j'ai pris le parti de considérer le premier mouvement comme un préliminaire au mouvement principal. Le premier mouvement doit capter l'attention, intéresser, voire « intriguer », l'auditeur. Mais il ne doit pas lui donner pleine satisfaction. Il doit ouvrir son appétit et, finalement, le pousser à l'impatience. Le mouvement principal arrive alors à point nommé. C'est la solution que j'ai trouvée, et je trouve que cela ne marche pas mal. »

Ici, il parvient même à relier subtilement les deux volets pour faire de la somme des parties une expérience plus vaste que leur simple enchaînement. Le premier mouvement adopte effectivement cette fameuse stratégie d'accroche tout en frustrant notre désir de continuité. Puis, comme promis, au moment précis où l'impatience devient insupportable, s'ouvre le second mouvement, qui se développe en trois sections. La première, dominée par une figure rapide en doubles croches, introduit un thème grave cantabile, que l'on réentendra plus tard. La section médiane est tissée dans une texture orchestrale pétillante, qui prend sa source au sommet de l'orchestre pour se déverser dans ses rangs. S'ouvre enfin la troisième et dernière partie, annoncée par la

trompette solo et un trio de trombones. C'est alors que le chant qu'on a cru percevoir dans la première partie du mouvement revient en force, accumulant une énergie urgente jusqu'à atteindre un sommet de puissance, grâce aux cordes et aux cuivres. Comme si cet intense climax émotionnel était indépassable, la musique se dissout ensuite dans une série d'images rémanentes, jusqu'à se réduire à une simple note d'altos. Une coda brève et brillante clôt la partition.

Entretien avec Yan Maresz

L'orchestre, un outil contemporain

Comment l'orchestre traverse-t-il les évolutions et bouleversements des langages musicaux ?

Yan Maresz : Ce qui est certain, c'est que l'orchestre ne se démode pas. En tant qu'outil, il transcende les barrières esthétiques et dépasse la tendance actuelle de recherche presque exclusive de sonorités issues de modes de jeu originaux. Moi qui ai toujours considéré l'électronique comme étant justement l'espace idéal pour produire les sons dont les instruments sont incapables, je ne me retrouve pas dans cette démarche quasi désespérée et, à mon goût, un peu lassante.

Cette recherche m'est de surcroît toujours apparue suspecte, eu égard à l'écriture orchestrale. Non parce que le son trouvé ne serait pas potentiellement intéressant, mais parce que, précisément, ces techniques s'adaptent assez mal au temps que l'on peut aujourd'hui consacrer à une œuvre nouvelle pour orchestre. Il faut bien avouer également que les musiciens d'orchestre opposent trop souvent une forme de résistance non seulement au répertoire contemporain (quand seulement ils en travaillent, ce qui n'est pas toujours le cas), mais aussi aux techniques spécifiques de ce répertoire (sauf lorsqu'ils le pratiquent en parallèle). On se retrouve en porte-à-faux avec, d'un côté, les musiciens des ensembles spécialisés, pour lesquels on peut écrire ce qu'on veut dans un contexte chambriste, et, d'un autre côté, les orchestres dont la maîtrise de ces modes de jeu est souvent insatisfaisante, hors des grandes capitales tout du

moins. Je ne parle pas seulement de maîtrise technique, mais surtout de la qualité d'écoute nécessaire pour obtenir un résultat convenable lors de l'exécution de ces modes de jeu. Ensuite, la valeur ajoutée à l'orchestre de ces sonorités est, à mon sens, moins sensible qu'au sein d'un ensemble réduit. Le rendu sera souvent banal et lointain.

Mais l'outil orchestral en lui-même ne se démode pas : on dispose avec lui d'une palette inépuisable et inépuisée de sonorités et ses ressources s'adaptent à toutes les pensées musicales.

L'écriture d'orchestre se renouvelle-t-elle ?

En réalité, le terme même d'« écriture d'orchestre » nécessiterait une définition plus précise. De quelle « partie » de l'écriture parle-t-on ? La révolution actuelle des sons complexes est moins orchestrale qu'instrumentale. Mais le spectralisme a eu un impact décisif sur l'écriture orchestrale. Il me semble que la question essentielle est de savoir si les formes de la musique orchestrale ont évolué en fonction du type d'écriture utilisé - je n'en suis quant à moi pas réellement convaincu.

L'orchestre n'est pas un objet figé : il évolue depuis sa première apparition, ne serait-ce que par l'enrichissement de l'effectif.

Oui. Plus tant que ça aujourd'hui toutefois : on part de l'orchestre mahlérien, auquel on ajoute ou retranche quelques éléments, que l'on répartit parfois dans l'espace. Mais même en le déplaçant ou en le cassant, on retrouve toujours peu

ou prou le noyau initial, hérité du XIX^e siècle. Cela étant, la taille de l'orchestre est certes variable, mais les hiérarchies demeurent. Les rôles respectifs des cordes, bois, cuivres et percussions sont établis. Ils évoluent au fil des époques et selon l'effectif choisi, mais ils restent l'extension d'un rôle premier invariable. L'analyse des orchestrations de Mozart ou de Mahler révèle une logique commune.

Abstraction faite des outils et du métier, la démarche de composition et de l'orchestration a-t-elle toujours été de se rapprocher d'un son imaginé ou d'imiter un son réel ?

Non, cette démarche, qui procède de ce qu'on appelle la synthèse instrumentale, est effectivement nouvelle: elle trouve ses origines dans les années 1980 avec, par exemple, une pièce comme *Gondwana* (1980), dans laquelle Tristan Murail imite un son de cloche, en s'inspirant des partiels de la cloche pour ensuite organiser ses timbres par analogie. Cette idée a de fait réinventé l'orchestration: on ne pense plus seulement le timbre en termes fonctionnels - mettre des instruments dans leur registre le plus favorable pour la hauteur et l'effet recherché -, mais comme un élément d'une combinaison destinée à faire émerger un objet sonore plus complexe que la somme de ses parties, ou encore en considérant les instruments comme générateurs de sons complexes que l'on mélangera par mixage. Ce phénomène d'émergence était auparavant complètement impossible à prévoir et à contrôler.

Pendant longtemps, cette démarche d'orchestration, avec un timbre cible, a été limitée par le manque d'outils technologiques permettant d'aller plus loin que la simple analogie. C'est justement l'origine d'un logiciel comme *Orchids*. La complexité des combinaisons de timbres est telle

qu'on ne pourrait pas, par la simple imagination, les imaginer toutes. L'ordinateur enrichit de ses suggestions la réflexion du compositeur.

Je tiens toutefois à préciser que, à quelques exceptions près, cette démarche d'orchestration avec un timbre cible n'est nullement systématique, même au sein d'une pièce. Il n'a jamais été question de composer une œuvre à 100 % avec *Orchids*. C'est un outil dont on peut avoir besoin, pour certains passages, dans un contexte particulier, au service du projet compositionnel.

L'orchestre a une histoire: s'y confronte-t-on à chaque fois qu'on compose pour lui ?

D'une certaine manière. Parce qu'on n'échappe pas aux hiérarchies inhérentes à l'orchestre. Et je ne parle pas que de répartition spatiale et de timbre, mais aussi de hiérarchies sociales très complexes. On subit l'institution, ses lourdeurs et ses règles - parfois de manière assez brutale. Les autres héritages historiques ne me dérangent pas: en ce qui concerne la spatialité de l'orchestre, par exemple, elle est régie par une certaine logique qui fonctionne très bien et me convient tout à fait. Et, quand bien même on affirmerait que cette disposition spatiale n'est plus en accord avec l'écriture contemporaine, encore faudrait-il inventer une écriture qui le prouve - et je n'ai encore jamais été « vraiment » convaincu par ce que j'ai entendu dans le domaine.

Que penser par exemple de l'exercice d'explosion de l'effectif fait par Xenakis dans *Terretektorh* (1965-1966) ?

Je n'en pense que du bien, de même que de toutes les autres expériences du même genre, mais cela ne me tente pas. Pour schématiser, je dirais qu'il en va de même que pour les timbres: si je mets ensemble des sons homogènes, ils vont fusionner, s'ils sont hétérogènes, ce ne sera

pas le cas. Pareil pour l'espace: si j'éparpille les instrumentistes, le discours sonnera contrapuntique, si je les regroupe, ce sera plus harmonique. Ce sont des phénomènes auxquels on peut s'attendre. Je n'ai pas ressenti de révolution perceptive de l'espace orchestral qui viendrait du déplacement d'un musicien dans l'espace. En outre, la valeur ajoutée me paraît peu convaincante, eu égard à la complexité de logistique et de mise en place que cela engendre. Sans parler de la difficulté pour reprendre des pièces.

L'orchestre, c'est aussi une manière de travailler et de répéter.

C'est juste. Et l'orchestre a ses zones de confort... et d'inconfort! L'orchestre n'est jamais aussi à l'aise que lorsqu'il joue des notes longues. Les sonorités s'additionnent alors jusqu'à donner naissance à ce monstre lumineux qu'il peut devenir. À l'inverse, j'ai constaté une grande résistance de l'orchestre dans certains modes de production sonore. En l'occurrence, il s'agit moins de modes de jeu que de figures musicales: l'une des plus difficiles à réaliser par un orchestre est par exemple de jouer des rythmes ou des polyrythmes ensemble, sur des notes courtes et non tenues. Cela constitue un défi toujours difficile à relever pour un orchestre. Seul le chef sait vraiment ce qui se passe: le musicien du rang, lui, ne sait pas réellement avec qui il doit jouer et n'a pas non plus le temps d'ajuster son jeu en fonction de ce qu'il entend. Il lui est donc très difficile de savoir comment se comporter au sein de l'ensemble.

On parle aujourd'hui beaucoup de Smart-Instruments ou instruments augmentés - votre pièce en création ce soir, *Répliques*, est d'ailleurs pour harpe augmentée et orchestre. L'orchestre peut-il être « augmenté » par l'électronique, au même titre qu'un instrument individuel?

Je crois très peu à l'électronique avec orchestre. Il n'y a tout simplement pas assez de place pour une électronique élaborée avec le son d'un orchestre. À moins de se lancer dans une grande et longue fresque (dans laquelle orchestre et électronique ont la place et le temps de la grande forme pour partager le même espace sonore), une pièce mêlant vraiment les deux efficacement me paraît presque impossible. Je n'ai pas envie d'une électronique qui colorerait un orchestre qui occupe déjà tout l'espace spectral disponible. L'orchestre augmenté a donc pour moi peu de sens. Cela étant dit, il peut bien sûr comprendre des instruments électroniques dans ses rangs - comme des claviers pilotant des synthétiseurs.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Magnus Lindberg (né en 1958)

Lors de sa période parisienne (1981-1993), la musique de Magnus Lindberg s'ouvre à diverses influences qu'il assimile de manière personnelle, loin de tout post-modernisme. Si l'on peut y distinguer des traces de Sibelius, du free-jazz, du post-punk, du minimalisme américain ou des musiques traditionnelles (Asie du sud-est), Lindberg n'en adopte pas moins les fondements du sérialisme américain de Babbitt et de la *Set Theory* de Forte. Le spectralisme contribue à l'élaboration de son écriture harmonique, associé au principe de la chaconne. À partir des années 1990, il aspire à une pureté des sonorités, une légèreté de l'ornementation et trouve dans l'orchestre sa formation de prédilection. Il tend à émanciper l'individualité virtuose de la masse en préservant les effets de texture.

Witold Lutosławski (1913-1994)

Entamées à Varsovie, les études de composition de Witold Lutosławski sont interrompues par la mobilisation suivie de l'emprisonnement par les Allemands. La guerre terminée, le régime stalinien interdit sa *Première Symphonie* (1941-1947), mais il continue à composer. Sa *Musique Funèbre* (1958) à la mémoire de Bartók le fait enfin reconnaître à l'international.

Dans les années 1950, il s'intéresse au sérialisme. Dans *Jeux Vénitiens* (1961), il met en œuvre pour la première fois une technique aléatoire qu'il a développée, laquelle laisse à l'interprète une certaine liberté encadrée par quelques paramètres contrôlés - technique qu'il réemploiera presque systématiquement ensuite. Lutosławski compose souvent pour la voix, et nourrit une tendresse particulière pour la poésie française.

Yan Maresz (né en 1966)

Yan Maresz étudie le piano et la percussion à Monte-Carlo puis se consacre à la guitare rock et jazz en autodidacte. Il est élève, orchestrateur et arrangeur du guitariste John McLaughlin, étudie le jazz au Berklee College of Music (1984-1986) puis s'oriente vers la composition en intégrant la Juilliard School et complète sa formation avec David Diamond (1992). Il suit le Cours de composition et d'informatique musicale de l'Ircam auprès de Tristan Murail (1993).

Maresz enseigne activement : compositeur en résidence au conservatoire de Strasbourg (2003-2004), professeur invité à l'université McGill à Montréal (2004-2005), il enseigne la composition à l'Ircam (2006-2011) et est actuellement professeur d'orchestration et d'électroacoustique au Conservatoire de Paris et au CRR de Boulogne-Billancourt.

yanmaresz.com

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Nicolas Tulliez, harpe

Diplômé de la Juilliard School, du Conservatoire royal de Toronto et de l'université de Yale, Nicolas Tulliez bénéficie des enseignements de Ghislaine Petit, Pierre Jamet, Nancy Allen et Judy Loman. Première harpe solo de l'Orchestre Philharmonique de Radio France, après avoir occupé ce poste à l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, puis à l'Orchestre Symphonique de Bâle, il travaille aussi avec d'autres orchestres prestigieux. Nicolas Tulliez participe en parallèle de son activité d'orchestre à de nombreuses créations contemporaines (Goubaidulina, Maresz, Matalon, etc.) et est dédicataire d'œuvres solistes ou chambristes.

Il enseigne au CRR de Paris ainsi qu'au Conservatoire du XII^e arrondissement et est régulièrement invité à donner des master classes.

nicolastulliez.com

Orchestre Philharmonique de Radio France

Créé dans les années 1930 par la radio française sur les bases d'un premier orchestre de radio fondé en 1928 par André Messager, l'Orchestre Philharmonique a été refondé en 1976 sous l'inspiration de Pierre Boulez qui dénonçait le manque de flexibilité des formations traditionnelles. L'Orchestre Philharmonique peut aborder tous les répertoires du XVIII^e siècle à nos jours, que les œuvres soient écrites pour petit ensemble ou pour grand orchestre. Engagé dans le renouvellement du répertoire, l'orchestre donne la création française ou mondiale d'une vingtaine d'œuvres chaque année. Le compositeur Gilbert Amy et le chef Marek Janowski en ont été les premiers directeurs musicaux, suivi de

Myung-Whun Chung, Mikko Franck lui succédant à partir de 2015.

maisondelaradio.fr/concerts-classiques/orchestre-philharmonique-de-radio-France

Mikko Franck directeur musical

Chef assistante

Marzena Diakun

Violons

Svetlin Roussev

Hélène Collerette

Amaury Coeytaux

1^{ers} violons solos

Virginie Buscail

Ayako Tanaka

Marie-Laurence Camilleri

Mihai Ritter

Cécile Agator

Pascal Oddon

Juan-Firmin Ciriaco

Guy Comentale

Emmanuel André

Joseph André

Cyril Baletton

Emmanuelle Blanche-Lormand

Martin Blondeau

Floriane Bonanni

Florence Bouanchaud

Florent Brannens

Aurore Doise

Françoise Feyler-Perrin

Béatrice Gaugué-Natorp

Rachel Givelet

David Haroutunian

Mireille Jardon

Jean-Philippe Kuzma

Jean-Christophe Lamacque

François Laprévote

Amandine Ley
Arno Madoni
Virginie Michel
Ana Millet
Céline Planes
Sophie Pradel
Marie-Josée Romain-Ritchot
Mihaëla Smolean
Isabelle Souvignet
Thomas Tercieux
Véronique Tercieux-Engelhard
Anne Villette

Altos

Jean-Baptiste Brunier
Marc Desmons
Christophe Gaugué
Fanny Coupé
Aurélia Souvignet-Kowalski
Daniel Vagner
Julien Dabonneville
Marie-Emeline Charpentier
Sophie Groseil
Elodie Guillot
Anne-Michèle Liénard
Frédéric Maindive
Benoît Marin
Jérémy Pasquier
Martine Schouman
Marie-France Vigneron

Violoncelles

Eric Levionnois
Nadine Pierre
Daniel Raclot
Pauline Bartissol
Jérôme Pinget
Anita Barbereau-Pudleitner
Jean-Claude Auclin
Catherine de Vençay
Marion Gailland
Renaud Guieu
Karine Jean-Baptiste
Jérémy Maillard
Clémentine Meyer
Nicolas Saint-Yves

Contrebasses

Christophe Dinaut
Yann Dubost
Lorraine Campet*
Marie Van Wynsberge
Edouard Macarez
Daniel Bonne
Etienne Durantel
Lucas Henri*
Boris Trouchaud

Flûtes

Magali Mosnier
Thomas Prévost
Michel Rousseau
Nels Lindeblad
Anne-Sophie Neves

Hautbois

Hélène Devilleneuve
Olivier Doise
Johannes Grosso
Stéphane Part
Stéphane Suchanek

Clarinettes

Nicolas Baldeyrou
Jérôme Voisin
Jean-Pascal Post
Manuel Metzger
Didier Pernoit
Christelle Pochet

Bassons

Jean-François Duquesnoy
Julien Hardy
Stéphane Coutaz
Wladimir Weimer

Cors

Antoine Dreyfuss
Matthieu Romand
Sylvain Delcroix
Hugues Viallon
Xavier Agogué
Stéphane Bridoux

Isabelle Bigaré
Bruno Fayolle

Trompettes

Alexandre Baty
Bruno Nouvion
Julien Lair*
Jean-Pierre Odasso
Gilles Mercier
Gérard Boulanger

Trombones

Patrice Buecher
Antoine Ganaye
Alain Manfrin
David Maquet
Raphaël Lemaire
Franz Masson

Tuba

Victor Letter

Timbales

Jean-Claude Gengembre
Adrien Perruchon

Percussions

Renaud Muzzolini
Francis Petit
Gabriel Benlolo
Benoît Gaudette
Nicolas Lamothe

Harpe

Nicolas Tulliez

Claviers

Catherine Cournot

* Musiciens non titulaires

Julien Leroy, chef d'orchestre

Lauréat 2014 du 1^{er} Prix «Talent Chef d'Orchestre» de l'Adami, Julien Leroy s'inscrit dans la nouvelle génération des chefs d'orchestre français. De 2012 à 2015, il est chef d'orchestre assistant de l'Ensemble intercontemporain auprès de Suzanna Mälkki et de Matthias Pintscher, et est l'invité régulier de Pierre Boulez au festival de Lucerne.

Distingué par l'Honorable Mention Award en remportant la seconde place du xv^e Concours international de direction d'orchestre de Tokyo (2009), ses récentes et futures collaborations comprennent l'Orchestre de la Suisse romande, Le Bilkent Symphonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, l'Orchestre national de Lille, l'Orchestre national d'Île de France, l'Orchestre national des Pays de la Loire, l'Orchestre national de Lorraine, et la création en septembre 2016 à l'Opéra Comique et en Europe du prochain opéra de Philippe Manoury, *Kein Licht*.

julienleroy.com

Thomas Goepfer, réalisateur en informatique musicale Ircam

De 2000 à 2004, Thomas Goepfer poursuit des études de flûte et de recherche appliquée à l'électroacoustique et à l'informatique musicale au CNSMD de Lyon. Il obtient son prix mention très bien et se consacre à la recherche et la création musicale en intégrant l'Ircam comme réalisateur en informatique musicale. Depuis, il collabore avec de nombreux compositeurs, artistes et plasticiens tels Stefano Gervasoni et Cristina Branco pour *Com que voz*, l'Ensemble intercontemporain, Hèctor Parra pour son opéra *Hypermusic Prologue*, Georgia Spiropoulos et Médéric Collignon pour *Les Bacchantes*, Sarkis et sa relecture de *Roaratorio* de John Cage, Ivan Fedele, Philippe Manoury pour son concerto pour piano.

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 nouveau rendez-vous initié en juin 2012, 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 et de la Communication. 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 l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Maison de la radio

Patrice Jean-Noël, régisseur principal
de l'Orchestre Philharmonique de Radio France

Éléonore Nossent, adjointe par intérim

Madeleine Jalbert, assistante

Philippe Le Bour, Adrien Hippolyte,
régie d'orchestre

Nicolas Gilly, responsable du service des moyens
logistiques de production musicale

Ircam

Jérémie Bourgogne, ingénieur du son

Clément Netzer, régisseur

Anne Guyonnet, chargée de production

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, texte

Olivier Umecker, graphisme

PROCHAINS ÉVÉNEMENTS

Mercredi 8 juin, 20h30

Maison de la radio, auditorium

SCIARRINO - FURRER

Johanna Zimmer soprano

Matteo Cesari flûte

Uli Fussenegger contrebasse

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Ensemble Klangforum Wien

Beat Furrer direction

Alexis Baskind réalisation informatique musicale Ircam

Beat Furrer *Kaleidoscopic Memories*, commande de Françoise et Jean-Philippe Billarant, *Spur, Lotófagos I*

Salvatore Sciarrino *Immagine Fenicia, Come vengono prodotti gli incantesimi?, Morte Tamburo, Carnaval*

Tarifs 18€, 14€, 10€

Vendredi 10 juin, 20h30

Philharmonie de Paris

Salle des concerts - Cité de la musique

TEMPS RÉEL

ZOOM - ENSEMBLE

INTERCONTEMPORAIN

Sébastien Vichard piano

Ensemble intercontemporain

Matthias Pintscher direction

Thomas Goepfer réalisation informatique musicale Ircam

Aureliano Cattaneo *Corda*,

commande d'Annie Clair, création

Brian Ferneyhough *Inconjunctio*

Beat Furrer *Linea dell'orizzonte*

Yan Maresz *Tutti*

Tarifs 18€, 15,30€, 10€

Samedi 11 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Avec l'exposition « Un art pauvre », Centre Pompidou

CANTATE ÉGALE PAYS

Ensemble vocal EXAUDI

L'Instant Donné

Sébastien Roux réalisation informatique musicale Ircam

Gérard Pesson *Cantate égale pays*

Tarifs 18€, 14€, 10€



MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

Alla Breve, lundi à vendredi, 15h55,
minuit - dimanche à 22h30

Les Lundis de la contemporaine, lundi à 20h

A l'Improviste, samedi à 23h

Label Pop, dimanche à 20h30

Le Cri du patchwork, dimanche à 21h30

Tapage nocturne, dimanche à 23h

france
musique

91.7

CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE
francemusique.fr

cinéma × télévision × livres × musiques × spectacle vivant × expositions

LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

CONTINUEZ À VIVRE VOTRE PASSION
DE LA MUSIQUE SUR TELERAMA.FR

et retrouvez nous sur  

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. 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 l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES

CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson / Festival JUNE EVENTS

Centre national de la Danse - CAMPING

Centre Pompidou- La Parole, Les Spectacles vivants, Musée national d'art moderne

Cité de la musique - Philharmonie de Paris

Collegium Musicæ

Council on international education exchange (États-Unis)

Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie

La Villette

Le CENTQUATRE-Paris

Orchestre Philharmonique de Radio France

Pôle Sup'93

ProQuartet-CECM

Radio France

Théâtre des Bouffes du Nord

SOUTIENS

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

Réseau ULYSSES,

subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne

SACD

Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture

France Musique

Le Monde

Philosophie Magazine

Télérama



fondation suisse pour la culture



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy

Natacha Moëgne-Loccoz, Maxime Moraud

DIRECTION R&D

Hugues Vinet

Jean-Julien Aucouturier, Sylvie Benoit, Philippe Esling, Adrien Mamou-Mani

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Mary Delacour, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet, Noémie Meynial, Caroline Palmier, Caroline Wyatt

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso

Chloé Breillot, Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet

PRODUCTION

Cyril Béros

Melina Avenati, Luca Bagnoli, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis, Agnès Fin, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Anaëlle Marsollier, Clément Netzer, Aurélia Ongena, Justine Rousseau, Clotilde Turpin et l'ensemble des équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin

Sandra El Fakhouri, Roseline Drapeau, Guillaume Pellerin

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre, Margaux Sulmon

