

Salle 400

Ivan Fedele

La pierre et l'étang (...les temps...), commande de l'Ircam-Centre Pompidou

Daniel Ciampolini, percussion

Quatuor Renoir

Orchestre Philharmonique de Radio France

Ernest Martínez Izquierdo, direction

Réalisation informatique musicale **Ircam/Thomas Goepfer**

[CRÉATION

— suivi de —

Nef Curial

Magnus Lindberg

Kraft

Nicolas Baldeyrou, clarinette

Daniel Ciampolini et Francis Petit, percussion

Magnus Lindberg, piano

Nadine Pierre, violoncelle

Orchestre Philharmonique de Radio France

Ernest Martínez Izquierdo, direction

DURÉE ENVIRON 1H15

CORÉALISATION RADIO FRANCE, IRCAM-CENTRE POMPIDOU, LE CENTQUATRE.
AVEC LE SOUTIEN DE LA SACEM.

Concert diffusé le mercredi 29 juin à 20 h sur

En réécoute pendant un mois sur francemusique.com



KRAFT, LA PIERRE

VENDREDI 10 JUIN, 20 H
LE CENTQUATRE, SALLE 400 ET NEF CURIAL

VENDREDI 10 JUIN, 18H, 18H30, 19H

PROJECTION – RENCONTRE, ATELIER 7

19H15, RENCONTRE AVEC LE COMPOSITEUR ET L'ÉQUIPE DU FILM

ENTRÉE LIBRE

Images d'une œuvre n°12 : *La pierre et l'étang (...le temps...)* de Ivan Fedele

On pourrait presque voir, dans la genèse de *La pierre et l'étang (...les temps...)*, une expérience proustienne : l'œuvre musicale prend sa source au souvenir d'un jeu d'enfant. Un jeu tout simple, dont nous avons tous pu faire l'expérience : qui ne s'est jamais amusé à jeter une pierre dans l'eau ? En masse, en ricochets ou par pluie de cailloux, ce sont ces images multiples qui inspirent Ivan Fedele. Tour de force métaphorique qui fait de l'orchestre et de ses solistes une sculpture protéiforme et changeante, la partition est l'occasion d'intégrer à la démarche compositionnelle les technologies de captation de mouvement, pour étendre la musicalité du geste instrumental et renforcer autant le spectaculaire que le poétique de l'espace orchestral.

Un documentaire écrit et réalisé par Jérémie Szpirglas et Christian Bahier (15') © 2011 Ircam

Pulvériser les hiérarchies spatiales, détruire, avec une joie minutieuse, l'immense édifice institutionnel que représente l'orchestre : ce pari de la création musicale contemporaine se heurte le plus souvent aux configurations traditionnelles des salles. *Kraft* de Lindberg et *La pierre et l'étang (...les temps...)* d'Ivan Fedele, dissemblables en tout par leur déploiement original dans l'espace, investissent ce soir deux salles du CENTQUATRE – la 400 et la grande Nef Curial.

La musique pour percussion, quatuor à cordes, orchestre et électronique d'Ivan Fedele crée une relation étroite et inédite entre le geste capté de la percussion et celui du quatuor à cordes qui se sollicitent mutuellement : sculpture de l'espace sonore et entrelacement des solistes, démultiplication des symétries réelles ou virtuelles de l'orchestre.

La violence tellurique, ô combien spectaculaire et impétueuse !, de *Kraft*, chef-d'œuvre de jeunesse qui propulsa le Finlandais Magnus Lindberg sur le devant de la scène contemporaine, doit se déployer physiquement autour des spectateurs. Massif sonore énergique et péremptoire, *Kraft* (littéralement : « force ») fait appel à un orchestre et à cinq solistes disséminés dans la salle, et manipulant une série de percussions collectées chez un ferrailleur – comme une musique concrète orchestrale, à rapprocher des sonorités du rock et du punk underground berlinois dans lesquelles se plonge Lindberg à cette époque.

IVAN FEDELE

La pierre et l'étang (...les temps...) (2010-2011)

Pour percussion, quatuor à cordes,
orchestre et électronique en temps réel

Durée : 30 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou

Éditions : Suvini Zerboni, Milan

[CRÉATION

1. *Rocher englouti*
2. *Ricochet de galets*
3. *Pierre ponce*
4. *Pluie de cailloux*

Ivan Fedele, votre pièce s'appelle *La pierre et l'étang* avec, précisé entre parenthèses, (...les temps...). Pourquoi ce titre ?

On peut entendre ce titre de deux manières différentes. En termes de dimensions temporelles, d'abord : la temporalité de la composition est très différente de celle, psychologique, de l'écoute. Celle-ci varie d'ailleurs entre la première et l'énième écoute, et est, là encore, bien différente de la temporalité de la mémoire. Et puis on peut l'entendre en tant qu'étang, étendue d'eau : on considère alors la relation entre deux éléments, l'eau, représentant la flexibilité, et la pierre, représentant la dureté. Enfant, je m'amusais souvent à lancer des pierres dans l'eau. Et c'est le souvenir de ce jeu qui m'a fait prendre conscience de la richesse dynamique de ces deux éléments.

Y a-t-il donc un « programme » ou un objet descriptif à cette pièce ?

Non. L'image sert de métaphore poétique ou formelle, jamais d'illustration. On peut ainsi trouver des inspirations poétiques

dans la nature. L'étang est une surface d'eau absolument lisse sur laquelle, comme sur une tablette en cire, on peut inscrire ce qu'on veut.

Ce n'est toutefois nullement une imagerie naturaliste : on n'entendra ni rocher qui tombe, ni véritable pluie de cailloux.

L'image véhicule un rythme qui me donne, métaphoriquement, les prémices d'une forme.

Le premier mouvement s'intitule *Rocher englouti* : l'image poétique est ici celle d'une masse énorme qui tombe dans l'eau, métaphore de pesanteur et, en même temps, de l'eau, qui estompe cette pesanteur.

Suit *Ricochet de galets* : on s'intéresse là aux trajectoires de ces petits objets, qui font naître une hétérophonie. La métaphore est également formelle : le mouvement se ralentit et suggère comme une flèche temporelle qui guide le parcours.

La troisième image est celle d'une pierre singulière – *Pierre ponce* – qui, moins dense que l'eau, ne coule pas. Musicalement, c'est une exploration métaphorique du rebond : on enfonce la ponce dans l'eau, elle résiste, et jaillit hors de l'eau aussitôt qu'on la lâche. Enfin, on a une *Pluie de cailloux* : il faut cette fois imaginer une journée de pluie. Tout est arrêté et la pluie crée un réseau complexe de vaguelettes multiples à la surface de l'étang. L'image suggère, là encore, une hétérophonie – les sons sont

différents selon la masse du caillou – et une polyphonie – la superposition des vaguelettes et leurs interférences – mais sur un matériau plus léger et plus fin.

En quoi l'électronique aide-t-elle cette métaphore musicale ?

Elle nous aide à souligner, amplifier et multiplier certaines idées de mouvement, comme, par exemple, le parcours de cet objet dur (la pierre) et sa relation avec l'élément (l'eau).

Pour l'électronique, l'idée de départ était d'ordre technologique : intégrer les capteurs de mouvement à la démarche compositionnelle. Grâce à ces petits appareils, la succession des gestes nous fournit un flux continu d'informations. Si la partition que jouent les musiciens est évidemment écrite, ces informations que je reçois et que je retraits puis redirige vers les haut-parleurs créent une partition vivante, qui respecterait certains algorithmes. Et, comme chaque exécution est unique, il y aura certainement quelques petites variations de l'une à l'autre – tout en laissant le noyau inchangé.

Mais les capteurs de geste ne sont pas le seul aspect important : la spatialisation joue un rôle métaphorique essentiel. Tous ces gestes vont rebondir dans l'espace au travers des haut-parleurs, selon des stratégies « commandées », notamment par la gestuelle des solistes, dans un jeu littéralement stéréophonique : l'orchestre à

corde entoure le quatuor et les percussions – ceux-ci forment le concertino, qui est aussi le plus petit environnement dans lequel la pièce se joue.

La spatialisation nous permet par exemple de suggérer les cercles concentriques que font naître les cailloux, ou la trajectoire des ricochets de galets – comme des étincelles qui vont s’allumer dans les différents haut-parleurs, ou créer des traces, convergentes et/ou divergentes. Les algorithmes serviront alors ici plutôt à gérer la métrique et le rythme de ces événements. J’ai à ma disposition de nombreux outils pour valoriser l’idée d’un espace élargi, et de plusieurs espaces imbriqués. Je voudrais, par le biais d’un contrepoint spatial, créer une dramatisation de l’espace – dramatisation qui, au demeurant, est importante pour les prémices mêmes de la partition.

Dans le titre comme dans votre description de l’œuvre musical, vous mettez l’accent sur la dimension temporelle de l’œuvre musicale.

Comment voyez-vous le temps musical ?

Les attentes d’un artiste évoluent : pour moi, aujourd’hui, le temps n’est plus celui de la narration. Les figures musicales ne se présentent plus comme un personnage d’un récit – avec toute la dialectique que cela induit. La musique n’est plus un roman, qui se déroulerait dans le temps, mais un objet

en soi : en ce sens, j’en appellerais plutôt à la sculpture, dont l’illumination et le point de vue varieraient au cours de la pièce. À mesure qu’on chemine dans l’œuvre, la sculpture se découvre, partiellement, dans sa complexité, dans sa transparence ou sa non-transparence. Le regard qu’on lui porte tourne autour d’elle, s’en rapproche et s’en éloigne. L’objet est toujours là, dans sa totalité, mais jamais dévoilé complètement. Cette approche suppose un rapport temporel tout à fait différent avec l’objet : une attitude qui relève de la contemplation, une perception qui préfère, au dévoilement d’un parcours narratif, la découverte progressive de la nature d’une matière sonore.

On touche là à une problématique qui m’occupe depuis un moment, celle d’un objet fiction, dont le mouvement n’existe que par le mouvement du spectateur : cet objet est-il toujours le même ? Ou change-t-il réellement lorsque l’on bouge ? Dans *Imaginni da Escher* (2005) et *Arcipelago Möbius* (2004), j’ai essayé de jouer avec le trompe-l’œil, avec le fixe et le mouvement, sans que l’un et/ou l’autre soient clairement perceptibles : les deux se mêlent dans une relation presque fusionnelle. Le fixe et le mouvement coexistent sous la forme d’un contrepoint imaginaire.

Gaston Bachelard, dans sa *Dialectique de la durée*, nous explique très bien la distinction entre « temps objectif » et « temps subjectif », ainsi que le concept de rythmologie : la vie est une alternance d'actions et de réactions, qui articule l'expérience comme un phrasé – au contraire de la vision de Bergson, où la vie est un continuum, sur lequel on ouvre des fenêtres.

Pour revenir à *La pierre et l'étang* (...les temps...), l'utilisation des capteurs de mouvement participe-t-elle d'une volonté de transformer le geste musical en lui-même en musique ?

La technologie de captation du geste est utilisée depuis quelques années en musique. Ici, nous utilisons un dispositif de petits capteurs, accéléromètres et gyroscopes, qui nous fournissent en informations concernant l'accélération (de l'archet, par exemple, pour les cordes), la rotation et la vitesse. On peut alors exploiter ces trois paramètres du geste pour faire de la musique (la recherche continue de plancher pour en repérer d'autres). On a alors deux possibilités : soit on suit ce profil, en l'appliquant à un effet, soit on essaie de reconnaître certains événements pour déclencher un son, un effet, un traitement, cohérents d'un point de vue compositionnel. Cela peut s'appliquer aussi bien à une spatialisation ou à un traitement

en temps réel sur le son d'un instrument : le geste de l'archet, par exemple, peut moduler le son d'un accord du quatuor entier !

Pour la percussion : la pièce exploite aussi l'avant-geste – sa vitesse, sa structure... une palette assez complexe, non complète encore, d'utilisation de cet instrument désormais fondamental. La miniaturisation des objets augmentera encore la souplesse de l'outil.

Le geste est donc simultanément le générateur du son réel et du son électronique, qu'il vienne de l'instrument lui-même ou d'un autre. Cela représente une petite révolution copernicienne pour la composition.

Y aurait-il une beauté du geste instrumental sur laquelle vous voudriez mettre l'accent ?

Non, pas au sens aristotélicien du terme, du moins, pas une beauté intrinsèque, mais une beauté potentielle, féconde, lorsque le geste est mis en perspective.

Demandez-vous aux musiciens des gestes non asservis au jeu instrumental ?

Oui ; j'ai ainsi écrit, entre la deuxième et la troisième partie, une cadence de percussions durant laquelle le percussionniste exécute dans l'espace des gestes (en haut, en arrière, en avant, accélération, etc.) qui ne servent pas nécessairement au jeu acoustique. Ces

mouvements génèrent du son, mais exclusivement par le biais de l'électronique.

Le percussionniste a ainsi un instrument à sa disposition, mais virtuel. C'est un autre aspect innovant de cette technologie.

Ce n'est pas le but de la pièce, toutefois : je me garde de devenir trop démonstratif, ce qui n'aurait pas de sens. Ce procédé fonctionne bien à cet endroit précis, car je n'ai pas besoin de son acoustique concret.

Vous redonnez donc au musicien sa présence scénique voire sa théâtralité.

Le musicien est toujours un acteur.

L'humeur de chaque musicien est perçue par le public. Leur façon d'être invite ou éloigne l'écoute.

Vous avez derrière vous une longue expérience avec l'électronique : comment vous appropriez-vous de nouveaux outils ?

Au niveau informatique, du point de vue conceptuel, je suis capable de tout comprendre. Cela dit, s'il s'agissait d'ouvrir le capot et de comprendre la mécanique du moteur, j'en serais bien incapable – contrairement à d'autres compositeurs. C'est donc par la manipulation que je m'approprie un nouvel outil.

L'informatique vous réserve-t-elle des surprises ?

À toutes les étapes du travail, je refuse de me laisser faire par la machine – de me laisser imposer une idée par la machine. Tout en restant attentif à ce que la machine peut donner, en sachant réagir à ce qu'elle me renvoie, pour rééquilibrer par rapport à l'image sonore qu'on avait en tête ou éventuellement retenir certains traitements qu'on n'avait pas prévus. C'est un processus qui se poursuit parfois même après la création.

L'outil peut-il être alors générateur de forme ? Ou est-il toujours asservi au projet ?

L'un n'empêche pas l'autre ! J'aime aussi travailler sur la composition autogénérative. Comme ici, du reste – si ce n'est pas une réelle surimposition, quatre ou cinq indices spatiaux, harmoniques, et autres sont gérés par l'électronique. Mais cela correspond à une seconde étape de la réalisation : on est obligé de travailler par couches, tout en gardant en tête l'idée de la globalité.

Entretien avec Daniel Ciampolini

Avez-vous déjà travaillé avec des capteurs ?

Oui, j'ai eu une première expérience en 2004, à la Kitchen. On avait collé des capteurs filaires (donc moins pratiques) sur les baguettes.

Est-ce un nouvel instrument ?

On considère avec ce genre de dispositif un pan entier de la musique qu'on ne pouvait pas exploiter auparavant : et notamment l'avant-geste, la préparation à la production sonore. Ainsi pris en compte par les compositeurs, tout ce qui jusqu'ici était ignoré devient partie prenante de la partition.

Les capteurs et cette exploration du geste en font-ils une pièce sur mesure ?

Les percussionnistes développent une très riche gestuelle qui peut à présent être exploitée grâce à l'informatique. Mais cette gestuelle dépend de chaque instrumentiste. Si quelqu'un d'autre veut interpréter la pièce, il faudra donc réétalonner tout le dispositif. Ou se mettre d'accord avec le compositeur sur une notation exacte du geste. Comme une chorégraphie.

On a mis les accéléromètres sur le dos de la main, pourquoi ?

On a essayé d'autres configurations : en l'incorporant aux baguettes, par exemple, mais, pour l'instant, c'est un peu difficile à faire. On aurait pu aussi les mettre sur l'avant-bras, ou au bout des doigts (qui bouge le plus), ce qui serait peut-être encore plus précis que sur le dos de la main.

La partition exige que vous jouiez sur un vaste panel d'instruments différents : grande diversité des instruments suppose une grande diversité de gestes...

Oui, entre les instruments verticaux et horizontaux, les claviers, les accessoires, avec ou sans baguette, l'éventail de gestes que l'on peut suivre varie énormément.

MAGNUS LINDBERG

Kraft (1983-1985)

Pour solistes, orchestre et électronique *live*

Durée : 27 minutes

Dédicace : Wilhelm Hansen

Commande : Helsinki Festival

Création : le 4 septembre 1985 à Helsinki, par l'Orchestre de la Radio Finlandaise et le TOIMII-ensemble sous la direction d'Esa-Pekka Salonen

Éditions : Wilhelm Hansen Helsinki Oy

Étude sur des interpolations rythmiques, développées auparavant dans des œuvres comme *Sculpture II*, *Ground* ou *Zona*, *Kraft* marque le début de l'utilisation par Lindberg de l'ordinateur comme outil de composition assistée. Il passa un an, sur les deux années que dura la composition de cette œuvre massive, à concevoir l'environnement informatique qui devait lui servir ensuite à calculer les proportions et les transformations rythmiques et harmoniques complexes.

L'ensemble de solistes constitue la clef de voûte de l'orchestre, le catalyseur de l'action et le sommet de l'iceberg formé par l'énorme masse sonore. Tous les membres de l'ensemble jouent, en plus de leurs instruments premiers, de nombreux instruments de percussion, surtout métalliques, collectés chez un ferrailleur. La musique est spatialisée par un système de haut-parleurs et par les déplacements des solistes, y compris du chef d'orchestre, pendant l'exécution. Dans sa globalité, *Kraft* se divise en deux grands mouvements, suivis d'une coda relativement longue. Pièce très forte et originale, *Kraft* apparut vite comme l'œuvre phare de Lindberg.

Risto Nieminen (source : brahms.ircam.fr)

BIOGRAPHIES

DES COMPOSITEURS

Ivan Fedele (né en 1953)

Ivan Fedele apprend le piano avec Bruno Canino au conservatoire Giuseppe Verdi à Milan et obtient son diplôme en 1972. Il se consacre ensuite à la composition qu'il étudie auprès de Renato Dionisi, Azio Corghi à Milan et Franco Donatoni à Rome. Il suit également des cours de musique électronique avec Angelo Paccagnini et de philosophie à l'université de Milan. C'est le prix Gaudeamus, qu'il obtient à Amsterdam en 1981 pour *Primo Quartetto* et *Chiari* qui le révèle au niveau international.

L'œuvre d'Ivan Fedele se fonde sur plusieurs caractéristiques essentielles : l'interaction permanente entre les principes d'organisation et de liberté ; la volonté de transmettre des formes facilement identifiables sans céder sur la richesse de l'écriture musicale ; un rapport éminemment musicien à la technologie. Fedele, en ce sens, cherche à concevoir de nouvelles stratégies formelles qui allient certains aspects narratifs du modèle symphonique classico-romantique et les

innovations d'écriture ou les nouveaux moyens électroniques du dernier demi-siècle.

Pédagogue reconnu, Ivan Fedele poursuit une intense activité d'enseignement et est à ce titre invité par diverses institutions renommées (universités de Harvard, de Barcelone, la Sorbonne, l'Ircam, Académie Sibelius d'Helsinki, l'Académie Chopin de Varsovie, le Centre Acanthes, le Cnsm de Lyon, conservatoires de Bologne et de Turin). Il vit à Milan et enseigne la composition au conservatoire de Milan, ainsi qu'au conservatoire de Strasbourg.

Magnus Lindberg (né en 1958)

Né à Helsinki, Magnus Lindberg débute le piano à onze ans et entre à l'Académie Sibelius où il étudie l'écriture, la composition et la musique électroacoustique dans les classes de Risto Väisänen, Einojuhani Rautavaara, Paavo Heininen et Osmo Lindeman. Magnus Lindberg rencontre Brian Ferneyhough et Helmut Lachenmann à Darmstadt, puis

Franco Donatoni à Sienne, et devient en 1981 l'élève de Vinko Globokar et de Gérard Grisey à Paris. Il travaille au studio EMS à Stockholm, à la fin des années soixante-dix, puis au studio expérimental de la Radio finlandaise, ainsi qu'à l'Ircam, dès 1985. Pianiste, interprète d'œuvres de Berio, Boulez, Stockhausen ou Zimmermann, il fonde en 1977 avec, entre autres, Kaija Saariaho et Esa-Pekka Salonen, l'association Korvat auki (Ouvrir les oreilles) et en 1980, l'ensemble Toimii, qui seront pour lui des laboratoires musicaux. Lors de sa période parisienne, de 1981 à 1993, sa musique s'ouvre à diverses influences qu'il assimile de manière très personnelle, à distance de l'esthétique post-moderne. Si l'on peut voir des traces de Sibelius, du free-jazz, de l'énergie des groupes post-punk, du minimalisme américain, des musiques traditionnelles, en particulier d'Asie du Sud-Est, Lindberg n'en adopte pas moins l'héritage du sérialisme américain de Babbitt ou encore le principe de classification harmonique de la *Set Theory* d'Allen Forte. De même, le spectralisme français contribuera à l'élaboration de son écriture harmonique, associé au principe de la chaconne. À partir des années 1990, le compositeur aspire à une plus grande pureté de sonorités, une légèreté de l'ornementation et trouve alors dans le grand orchestre sa formation

de prédilection. Il tend à émanciper l'individualité virtuose de la masse orchestrale, tout en préservant de larges effets de texture.

BIOGRAPHIES DES MUSICIENS

Nicolas Baldeyrou, clarinette

Âgé d'à peine trente-deux ans, Nicolas Baldeyrou fait partie des clarinettistes les plus demandés à travers le monde. Après de brillantes études dans la classe de Michel Arrignon au Cnsmdp, il remporte à dix-neuf ans le concours de l'ARD à Munich, le Dos Hermanas puis la ICA competition aux États-Unis.

Il est successivement clarinette solo de l'Orchestre des Jeunes de l'Union européenne dirigé par Bernard Haitink et Carlo Maria Giulini, du Mahler Chamber Orchestra de Claudio Abbado, de l'Orchestre national de France puis depuis 2011 de l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Nicolas Baldeyrou passe aisément de la clarinette classique (avec le Concert d'Astrée et la Chambre philharmonique) au répertoire contemporain. Après un premier disque consacré aux plus grands chefs-d'œuvre du xx^e siècle pour clarinette seule paru sous le label Intrada en 2004, disque chaleureusement accueilli par la

critique, il publie en 2007 un second disque consacré à Mozart, pour lequel il invite Antoine Tamestit, Bertrand Chamayou, David Guerrier, Alexei Ogrintchouk et Julien Hardy, également chez Intrada, accompagné, là encore, des éloges unanimes de la presse.

Nicolas Baldeyrou enseigne depuis 2007 au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon en tant que professeur de clarinette. Il est également conseillé acoustique pour la marque Buffet-Crampon.

Daniel Ciampolini, percussion

Daniel Ciampolini fait partie de ces musiciens qui ont une double culture de la musique, de part ses parents musiciens de cabaret qui l'initient à la chanson et au jazz et, parallèlement, de part ses études au Conservatoire qui se terminent brillamment par un 1^{er} prix de percussions au Cnsmdp.

Dès lors, il évolue aussi bien sous la baguette de Pierre Boulez au sein de

l'Ensemble intercontemporain, ou en musique de chambre avec Pierre-Laurent Aimard, Maurizio Pollini, qu'avec des artistes tels Charles Aznavour, Michel Legrand, ou encore dans des improvisations jazz avec Michel Portal. Tout en continuant son parcours de batteur et de percussionniste, Daniel Ciampolini compose depuis quelques années des musiques de film ainsi que des pièces de concert.

Nadine Pierre, violoncelle

Née en région parisienne, Nadine Pierre se forme d'abord au CNR de Boulogne-Billancourt, puis entre à quinze ans au Cnsmdp, où elle obtient en 1984 son Premier Prix de violoncelle première nommée à l'unanimité dans la classe de Philippe Muller, et son Premier Prix de musique de chambre dans la classe de Jean Hubeau. Elle se perfectionne au Cnsmdp et à la Banff School of Fine Arts au Canada. Après avoir été soliste à l'Orchestre national de France sous la direction artistique de Lorin Maazel, elle devient, en 1993, premier violoncelle solo de l'Orchestre Philharmonique de Radio France sous celle de Marek Janowski. En musique de chambre, après avoir fondé le Quatuor Kandinsky programmé sur toutes les plus grandes scènes nationales et internationales, elle est aujourd'hui

la violoncelliste du Trio George Sand et fait également partie de l'ensemble des Violoncelles français, composé des meilleurs violoncellistes de sa génération.

Francis Petit, percussion

Francis Petit commence ses études musicales au conservatoire national de région de Nice, où il obtient en 1977 un premier prix de percussion, ainsi qu'un premier prix de musique de chambre. Puis c'est le Conservatoire national supérieur de Paris, avec, en 1980, un premier prix de percussion. Timbalier aux Concerts Colonne de 1980 à 1985, Francis Petit effectue ensuite des remplacements dans différents orchestres parisiens ainsi qu'à l'Opéra de Paris (de 1978 à 1985). Professeur de batterie au conservatoire de Choisy-le-Roi depuis 1978, supplémentaire à l'Orchestre symphonique de Boston lors de son concert à Paris en décembre 1993, Francis Petit est, depuis 1985, premier percussionniste solo à l'Orchestre philharmonique de Radio France. À ces activités vient s'ajouter celle de conseiller technique pour le travail de pupitre de percussionnistes de l'Orchestre français des Jeunes de 1990 à 2000. Il donne des concerts en soliste au sein de l'Orchestre philharmonique de Radio France et avec de petites formations de musique de chambre et joue Messiaen,

également en soliste, avec l'Orchestre philharmonique de Monte Carlo (2001), avec la Staatskapelle de Dresde (2002) et avec l'Orchestre Poitou-Charentes (2004). Il a enregistré deux disques en soliste sous la direction de Myung-Whun Chung avec l'Orchestre philharmonique de Radio France : *la Transfiguration de notre Seigneur Jésus Christ* et *Des Canyons aux Étoiles* (Deutsche Grammophon G).

Orchestre Philharmonique de Radio France

Héritier du premier orchestre philharmonique créé dans les années 1930 par la radio française, l'Orchestre Philharmonique de Radio France a été refondé au milieu des années 1970 à l'instigation de Pierre Boulez, qui fustigeait la rigidité des formations symphoniques traditionnelles. Au contraire, l'orchestre peut se partager simultanément en plusieurs formations du petit ensemble au grand orchestre, pour s'adapter à toutes les configurations du répertoire du XVIII^e siècle à nos jours. En 2010, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Myung-Whun Chung, qui fête ses dix ans à la tête de l'orchestre, sont invités sur les deux continents américains, en Chine (avec une semaine en résidence à Shanghai dans le cadre de l'Exposition Universelle), à Taïwan et

en Russie. Ils se produiront en 2011 en Allemagne et aux BBC Proms de Londres. Les chefs les plus exceptionnels ont dirigé l'orchestre, de Pierre Boulez ou Valery Gergiev à Esa-Pekka Salonen ou Gustavo Dudamel.

La Salle Pleyel accueille l'Orchestre Philharmonique de Radio France en résidence. En attendant la création d'un nouvel auditorium à Radio France à l'horizon 2013, l'orchestre participe aussi à la programmation de la Cité de la musique, du Châtelet et de l'Opéra Comique. Ses concerts, diffusés sur France Musique, peuvent être réécoutés sur le site internet de Radio France. Certains sont offerts en *video streaming* sur les sites d'Arte Live Web et de Radio France. L'orchestre est aussi présent sur les antennes de France Télévisions. Son activité discographique reste très soutenue, et plus de 300 références sont disponibles en téléchargement sur iTunes.

Chaque saison, l'Orchestre Philharmonique propose quinze à vingt créations, et participe aux festivals de musique contemporaine (Présences, Musica, Agora, Festival d'Automne à Paris). Les musiciens ont eu la joie de retrouver Esa-Pekka Salonen, en février 2011 au Châtelet, à l'occasion du festival

Présences.

Les musiciens de l'orchestre interviennent en milieu scolaire ainsi que dans les hôpitaux auprès des enfants malades. Avec Myung-Whun Chung, ils sont Ambassadeurs de l'Unicef depuis 2007. Ils ont imaginé une Académie Philharmonique pour les jeunes musiciens en collaboration avec le Conservatoire de Paris.

L'Orchestre Philharmonique de Radio France a créé un site Internet dévolu au jeune public (www.zikphil.fr). Il bénéficie du soutien d'un mécène principal, Amundi, et de partenaires réunis au sein de l'association ProPhil.

Directeur musical

Myung-Whun Chung

Violons

Hélène Collerette,

Svetlin Roussev

1^{ers} violons solos

Virginie Buscail

Ayako Tanaka

Marie-Laurence Camilleri

Mihaï Ritter

Cécile Agator,

NN

Juan-Firmin Ciriaco,

Guy Comentale,

Emmanuel André

Cyril Baleton

Emmanuelle Blanche-Lormand

Martin Blondeau

Floriane Bonanni

Florence Bouanchaud

Florent Brannens

Amandine Charroing

Aurélie Chenille

Thérèse Desbeaux

Aurore Doise

Béatrice Gaugué-Natorp

David Haroutunian

Edmond Israelievitch

Mireille Jardon

Jean-Philippe Kuzma

Jean-Christophe Lamacque

François Laprêvotte

Catherine Lorrain

Arno Madoni

Virginie Michel

Simona Moïse

Pascal Oddon

Françoise Perrin

Cécile Peyrol-Leleu

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

NN

Daniel Vagner,

Marie-Emeline Charpentier

Sophie Groseil

Elodie Guillot

Anne-Michèle Liénard

Jacques Maillard

Frédéric Maindive

Benoît Marin

Jérémy Pasquier

Martine Schouman

Aurélia Souvignet-Kowalski

Marie-France Vigneron

NN

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

NN

Contrebasses

Christophe Dinaut

NN, 1^{er} solo

Jean Thévenet

NN, 2^{ème} solo

Jean-Marc Loisel

Daniel Bonne

Jean-Pierre Constant

Michel Ratazzi

Dominique Serri

Henri Wojtkowiak

NN

Flûtes

Magali Mosnier

Thomas Prévost

Michel Rousseau

Emmanuel Burlet

Nels Lindeblad

Hautbois

Hélène Devilleneuve

Olivier Doise

NN

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

NN, contre-basson solo

Cors

Antoine Dreyfuss

Jean-Jacques Justafré

Matthieu Romand

Sylvain Delcroix

Hugues Viallon

Xavier Agogué,

Stéphane Bridoux

Isabelle Bigaré

Bruno Fayolle

Trompettes

Alexandre Baty

Bruno Nouvion

Gérard Boulanger

Jean-Pierre Odasso

Gilles Mercier

Jean-Luc Ramecourt

Trombones

Patrice Buecher

Antoine Ganaye

Alain Manfrin

David Maquet

Trombones basses

Raphaël Lemaire

Franz Masson

Tuba

Victor Letter

Timbales

Jean-Claude Gengembre

Adrien Perruchon

Percussions

Renaud Muzzolini

Francis Petit

Gabriel Benlolo

Benoît Gaudelette

NN

Harpes

Nicolas Tulliez

Emilie Gastaud *

Claviers

Catherine Cournot

* musiciens non titulaires

Quatuor Renoir

Hélène Collerette, Florent Brannens

(violons), **Teodor Coman** (alto),

Marion Gaillard (violoncelle)

Constitué de membres des grandes formations orchestrales de Radio France (Orchestre Philharmonique de Radio France et Orchestre National de France), le Quatuor Renoir bénéficie dès sa création en 1995 des conseils de grands maîtres tels Günter Pichler, Henry Meyer, Walter Levin, Rainer Schmidt, Thomas Kakuska, au sein de l'association ProQuartet. Invité à se produire sur la plupart des scènes françaises et étrangères, le Quatuor Renoir a pour partenaires de musique de chambre des interprètes renommés tels Alain Meunier, Paul Katz, Hélène Couvert, Cédric Tiberghien, Ferenc Vizi, Christophe Gaugué...

Partenaire régulier de Radio France, le Quatuor Renoir prend part à la série d'enregistrements *Alla Breve* depuis 2002, et participe à plusieurs reprises au Festival Présences. Son attachement au répertoire de quatuor ne l'empêche pas de s'investir dans la création d'œuvres contemporaines et de se produire aux côtés de musiciens de jazz tels les contrebassistes Renaud Garcia-Fons et François Moutin, le pianiste Antoine Hervé, ainsi que des artistes des musiques du monde.

La revue *Classica* lui consacre un disque Haydn/Mendelssohn en 2001. Soutenu par l'Action Française d'Aide Artistique, le Quatuor Renoir enregistre ensuite un disque dans la série « Déclic » sur lequel se côtoient Beethoven, Dutilleux et Webern. Deux volumes, respectivement consacrés à Schumann et à Miakovsky viennent compléter leur discographie.

Ernest Martínez Izquierdo, direction
Né en 1962, Ernest Martínez Izquierdo a suivi les cours du Conservatoire supérieur de Barcelone, auprès d'Antoni Ros Marbà. En 1985, il débute sa carrière de chef d'orchestre avec la création de l'ensemble Barcelona 216, spécialisé dans l'interprétation du répertoire contemporain de musique de chambre. Au cours de la même année, il rejoint le Jeune orchestre national d'Espagne (JONDE) en tant que chef assistant. En 1988, il est assistant de Jesús López Cobos à l'Orchestre national d'Espagne et, l'année suivante, est invité à travailler comme chef assistant de l'Ensemble intercontemporain. Grand défenseur de la musique d'aujourd'hui depuis, il se produit à la tête du Klangforum de Vienne, de l'Ensemble Modern de Francfort ou de l'orchestre de chambre Avanti ! d'Helsinki. En tant que chef invité, par les formations les plus réputées d'Europe et d'Amérique du nord, ou avec

son propre ensemble Barcelona 216, il dirige dans les principales salles de concert de la planète.

Ernest Martínez Izquierdo est chef titulaire de l'Orchestre symphonique de Barcelone et national de Catalogne (de 2002 à 2006), puis son chef principal invité (de 2006 à 2009). Il est depuis 1997 directeur musical de l'Orchestre symphonique de Navarre.

En 2008, il remporte un énorme succès, critique et public, en dirigeant l'opéra *Adriana Mater*, de Kaija Saariaho, à l'Opéra national de Finlande ainsi qu'au Festival d'Opéra de Santa Fe (USA).

Il enregistre pour divers labels (Telarc, Harmonia Mundi, Col Legno, Hyades Arts, Ircam et Stradivarius). Il enregistre aujourd'hui l'intégrale de l'œuvre pour violon et orchestre de Pablo Sarasate avec la violoniste Tianwa Yang et l'Orchestre symphonique de Navarre pour Naxos.

Thomas Goepfer, réalisateur en informatique musicale

De 2000 à 2004, Thomas Goepfer poursuit des études de flûte et de recherche appliquée à l'électroacoustique et à l'informatique musicale au Cnsm 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 dans *Com que voz*, l'Ensemble intercontemporain, Hèctor Parra dans son opéra *Hypermusic Prologue*, Georgia Spiropoulos et Médéric Collignon avec *Les Bacchantes*, Sarkis et sa relecture de *Roaratorio* de John Cage.

Manuel Poletti, réalisateur en informatique musicale

Né en 1969 à Besançon, Manuel Poletti étudie aux conservatoires de Besançon et de Dijon, puis la composition à l'ICEM de la Folkwang Hochschule à Essen (Allemagne) de 1992 à 1995. Compositeur, guitariste et trompettiste, il crée plusieurs groupes à Besançon, se forme à la production et à l'ingénierie sonore. En 1990, il fonde le Théâtre Parlant, groupe de recherche artistique réunissant les travaux d'un écrivain, d'une plasticienne et d'un compositeur. Il participe à plusieurs projets de danse et théâtre et crée deux spectacles multimédias en 1996 à Besançon, puis en 1997 à Marseille. En 1998, il réalise deux logiciels musicaux dédiés à la synthèse sonore en temps réel, primés la même année au concours international de logiciels musicaux de Bourges. Il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam depuis 1998, où il produit les œuvres de compositeurs et

artistes contemporains. De 2003 à 2006, il collabore avec le Forum Neuesmusiktheater de Stuttgart comme responsable de réalisation en informatique musicale, notamment pour les créations de William Forsythe impliquant le traitement de la voix des danseurs en temps réel. En 2006, il cosigne la création sonore du spectacle multimédia « Seule Avec Loup » des chorégraphes N+N Corsino, au Centre Pompidou – coproduction Ircam. Début 2009, il intègre la société Cycling'74 (San Francisco), qui développe le logiciel Max/MSP, principal logiciel de production des pièces Ircam.

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 depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent cinquante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, de tournées en France et à l'étranger. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Depuis 1995, le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ircam et le CNRS sont associés dans le cadre d'une unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son - UMR 9912) rejoint, en 2010, par l'université Pierre et Marie Curie (UPMC).

ÉQUIPE TECHNIQUE

IRCAM

Ingénieurs du son, **Julien Aléonard**,

Jérémie Henrot

Régisseur son, **Arnaud De La Celle**

Régisseurs, **Jean-Marc Létang**, **David Raphaël**

Régie informatique musicale, **Manuel Poletti**

Stagiaires, **Loïc Ancelin**, **Lucas Magnat**

RADIO FRANCE

Régisseur principal, **Patrice Jean-Noël**

Adjointe, **Valérie Robert**

Assistante, **Mady Senga-Remoué**

Régie d'orchestre, **Rudy Engels**,

Philippe Le Bour

LE CENTQUATRE

Régisseur général, **Thomas Leblanc**

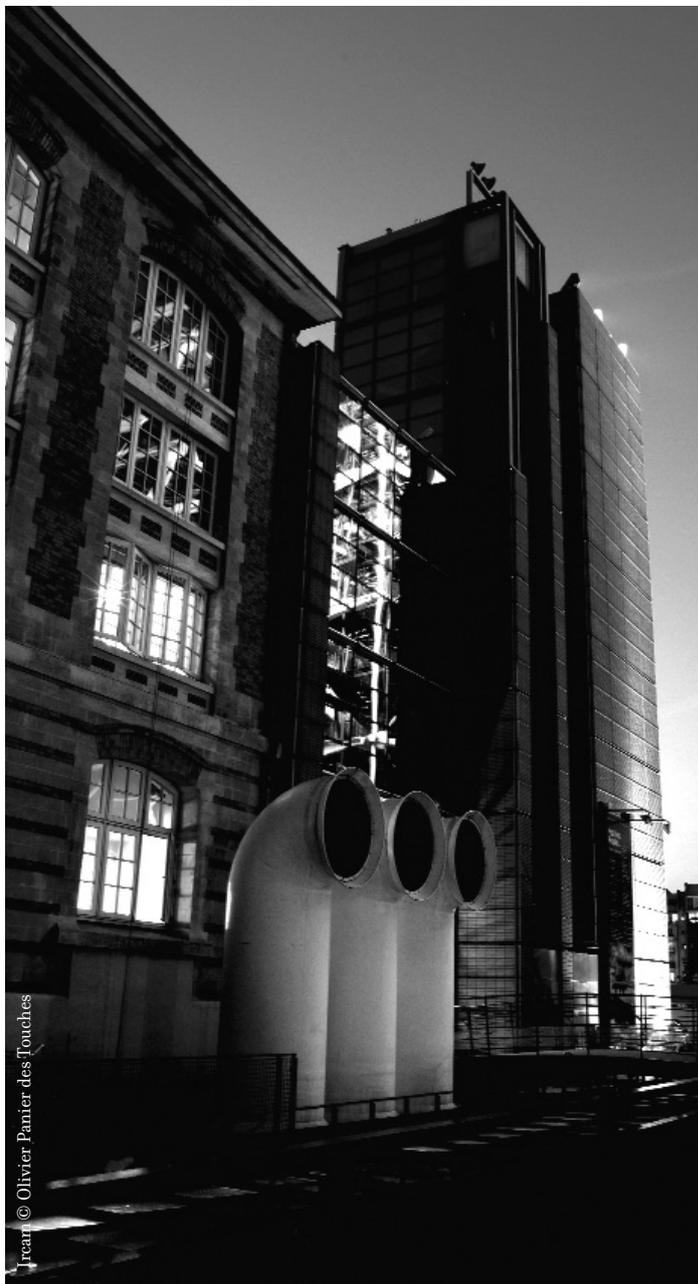
Coordinatrice son, **Lise Jourdain**

Coordinatrice lumière, **Martine Staerk**

PROGRAMME

Textes, **Jérémie Szpirglas**

Graphisme, **Olivier Umecker**



ircam © Olivier Panier des Touches

**PROFITEZ DU NOUVEAU
PASS AGORA !**

**À PARTIR DE 3 SPECTACLES
DIFFÉRENTS PAR PERSONNE**

Renseignements

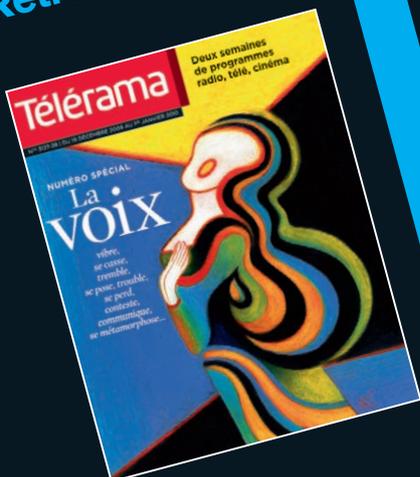
www.ircam.fr / 01 44 78 12 40

Télérama

partenaire de votre événement

partenaire de votre émotion

Le cinéma, la télé, la radio, les livres, le théâtre, les concerts, la danse...
Retrouvez toute l'actualité culturelle chaque mercredi dans Télérama.



LE FESTIVAL AGORA 2011 EST PRODUIT ET ORGANISÉ PAR L'IRCAM- CENTRE POMPIDOU

**Ircam | Institut de recherche et
coordination acoustique/musique**

L'Ircam, association loi 1901, organisme associé au Centre Pompidou, est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction des affaires générales, Mission de la recherche et de la technologie et Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles).



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy

CONFÉRENCES

Hugues Vinet

Carlos Agon, Moreno

Andreatta, Gérard Assayag,

Sylvie Benoit, Jean Bresson

PRODUCTION

Alain Jacquinet, Julien Aléonard,

Timothé Bahabian, Pascale Bondu,

Sylvain Cadars, Christophe Eg a,

Agnès Fin, François Gibouin,

Kristell Guiguen, Anne Guyonnet,

Jérémie Henrot, Enora Le Gall,

Maxime Le Saux,

Frédéric Vandromme

COMMUNICATION

Claire Marquet

Murielle Ducas, Sylvia

Gomes, Vincent Gourson,

Deborah Lopatin, Delphine

Oster, Juliette Tissot-Vidal

BILLETTERIE

Paola Palumbo,

Cyrielle Fiolet, Arnaud Issouli ,

Stéphanie Leroy

PÉDAGOGIE

ET ACTION CULTURELLE

Cyril Büros

Anne Becker, Fleur Gire,

Natacha Mo nne-Loccoz

RELATIONS PRESSE

Opus 64

Valérie Samuel,

Marine Nicodeau

Eracom

Estelle Reine-Ad laide

LES PARTENAIRES

- Centre Pompidou,
- Bpi (Bibliothèque publique d'information) et Département du développement culturel (Parole, Spectacles vivants)
- Centre national des arts plastiques
- Cité de la musique
-  glise Saint-Eustache
- Gaîté lyrique
- Le CENTQUATRE
- Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains
- Opéra Comique
- Radio France
- Palais de la découverte, un lieu Universcience

AVEC LE SOUTIEN DE

- Afim (Association française d'informatique musicale)
- Arcadi
- Cap Digital
- Centre culturel Calouste Gulbenkian   Paris
- Festival de l'Argos
- Futur en Seine
- Institut Cam os   Paris
- Région  le-de-France
- Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)
- Sfam (Société française d'analyse musicale)
- SMF (Société Mathématique de France)

PARTENAIRES MÉDIAS

- ARTE Live Web
- France Culture
- France Musique
- Télérama



Centre
Pompidou



