

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Mercredi 8 et jeudi 9 juin 2022 – 20h30

Concert d'ouverture de ManiFeste-2022, Festival de l'Ircam

Orchestre de Paris

Lin Liao



PHILHARMONIE DE PARIS
ORCHESTRE
DE PARIS



*Lin Liao dirige ces concerts
avec le concours exceptionnel de cinq musiciennes venues
de l'Orchestre de chambre de Kyiv, de l'Orchestre symphonique
de la Philharmonie nationale d'Ukraine, de l'Ensemble national de solistes
de la Kyivska Camerata et de la Philharmonie d'Odessa.*

Live

Retrouvez ce concert sur



Le concert du 8 juin sera diffusé en différé sur France Musique le mercredi 22 juin à 20h00,
puis disponible à la réécoute en streaming pendant 3 ans.

Programme

MERCREDI 8 ET JEUDI 9 JUIN 2022 – 20H30

CONCERT D'OUVERTURE DE MANIFESTE-2022, FESTIVAL DE L'IRCAM

Philippe Manoury

Ring

ENTRACTE

Misato Mochizuki

Intrusions, création de la nouvelle version

Marco Stroppa

Come Play With Me, création française

Orchestre de Paris

Lin Liao, direction

Carlo Laurenzi, Robin Meier, électronique Ircam

Clément Cerles, diffusion sonore Ircam

Eiichi Chijiwa, violon solo

FIN DU CONCERT: 22H45

COPRODUCTION PHILHARMONIE DE PARIS, IRCAM-CENTRE POMPIDOU



LA CRÉATION FRANÇAISE DE COME PLAY WITH ME
DE MARCO STROPPA BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DE LA SACEM



Philippe Manoury (né en 1952)

Ring, pour orchestre spatialisé

Premier volet de la *Trilogie Köln*

Composition : 2016 sur une commande de l'Orchestre du Gürzenich de Cologne.

Création : le 22 mai 2016 à la Philharmonie de Cologne (Allemagne), par l'Orchestre du Gürzenich de Cologne, sous la direction de François-Xavier Roth.

Dédicace : à François-Xavier Roth.

Effectif : 4 flûtes (jouant aussi piccolos), 4 hautbois (le 4^e aussi cor anglais), 4 clarinettes (les 1^e et 3^e aussi petites clarinettes, la 2^e aussi clarinette basse), 4 bassons (le 4^e aussi contrebasson) – 8 cors, 6 trompettes, 6 trombones, tuba – timbales, percussions, piano, harpe – cordes.

Édition : Durand.

Durée : 46 minutes.

“Ma conviction est qu'on n'a exploré jusqu'ici qu'un seul modèle pour constituer un orchestre, celui créé à Mannheim vers 1750 que l'on a simplement agrandi, alors qu'il peut en exister beaucoup.

Philippe Manoury

Ring est le premier volet de la *Trilogie Köln*, triptyque orchestral (qui comprend aussi *In situ* et *Lab.Oratorium*), fruit d'une démarche délibérée de Philippe Manoury pour renouveler de fond en comble, non seulement l'écriture orchestrale, mais aussi les rituels de l'orchestre et jusqu'à l'organisation même du « méta-instrument » que l'orchestre symphonique représente pour le compositeur.

Ainsi, en dépit des apparences, il ne faut voir aucune référence wagnérienne dans le choix du titre, mais plutôt revenir au sens même du mot : en anglais comme en allemand « Ring » signifie « anneau ». Et c'est justement « en anneau » que le compositeur répartit les musiciens de l'orchestre, tout autour du public, aux balcons et au parterre et, bien sûr, sur la scène, plaçant l'auditeur au cœur de la machine symphonique. Bien que *Ring* ne fasse nullement appel à l'informatique musicale, cette pensée spatiale de l'orchestre doit certainement beaucoup au vaste travail du compositeur sur l'électronique et sa spatialisaton – et tout le mystère qui entoure son écoute.

Cette volonté de casser l'image de l'orchestre se manifeste dès l'entrée du public en salle : Philippe Manoury met en scène l'arrivée des musiciens selon un timing très précis.

En guise d'échauffement, ils jouent des fragments de l'œuvre à venir – fragments qui, en se coalesçant et en s'organisant, tissent une texture sonore, prémices du discours musical. S'emparant de cette texture première, le chef en fait éclore une musique, qui progressera de l'extrême aigu au grave. Ce prélude de *Ring* trouvera d'ailleurs un écho dans la deuxième pièce du cycle, *In situ*, dont la fin fera le chemin inverse, du grave à l'extrême aigu.

Mais le compositeur ne s'arrête bien entendu pas là. Et puisque l'orchestre, sa mécanique et ses hiérarchies internes, sont souvent vus comme une métaphore de nos sociétés, il invente une écriture orchestrale nouvelle, qui esquisserait une société, sans doute utopique, où les inégalités seraient réduites sinon inexistantes : ce qu'il appelle avec une pointe de malice « l'orchestre 2.0 ». « On devrait tenter de briser les hiérarchies globales entre les musiciens d'orchestre, dit-il. N'oublions pas qu'à l'époque de sa fondation, les altos ne faisaient que du "remplissage harmonique", et les contrebasses étaient des violoncellistes ratés qui soutenaient les notes graves. Cela ne correspond plus, depuis longtemps, à la réalité. Mais il continue de subsister trop de hiérarchie entre les groupes. Il faut créer des groupes

Je ne veux pas non plus
d'un ensemble de familles
homogènes. Parfois, les
familles sont homogènes.
D'autres fois, elles sont
recomposées, comme
dans la société.

Philippe Manoury

à l'intérieur de l'orchestre, ayant une égale importance et parfois composés de façons hétérogènes. Pas uniquement les cordes avec les cordes, et les cuivres avec les cuivres. »

Ainsi l'orchestre est-il pour Manoury un vaste laboratoire, et les pistes d'évolutions sont multiples : repenser la direction en imaginant d'autres modes de coordination entre les groupes instrumentaux, déplacer les musiciens au cours d'une pièce, faire de l'orchestre une entité ouverte sur le monde, si ce n'est un miroir du monde...

Jérémie Szpirglas

EN SAVOIR PLUS

- Parcours de l'œuvre de Philippe Manoury sur le site de l'Ircam : brahms.ircam.fr/fr/philippe-manoury
- Philippe Manoury, *La Musique en questions, Entretiens avec Philippe Manoury*, Éditions Aedam Musicae, 2020.
- Omer Corlaix, Jean-Guillaume Lebrun, *La Musique du temps réel*, Entretiens avec Philippe Manoury, Éditions MF, 2012.

Festival ManiFeste-2022

Réouverture de l'Espace de projection

ircam
Centre
Pompidou



© ExperiensS 2022 - tous droits réservés

Polytopes — Xenakis, /nu/thing x ExperiensS

Du mardi 21 juin au samedi 2 juillet

Ircam, Espace de projection 10 €/ 5 € / gratuit avec le Pass ManiFeste et le Pass Jeune

Entrée libre dans la limite des places disponibles mardi 21 juin

Iannis Xenakis

Polytope de Cluny

création de la reconstitution

Pierre Carré enquête musicologique
et reconstitution des sources

ExperiensS adaptation, ingénierie
et programmation lumière

Augustin Muller conseil informatique
musicale Ircam

/nu/thing

Were You There at the Beginning

création 2022

/nu/thing création musicale

ExperiensS création, ingénierie
et programmation lumière

Augustin Muller conseil informatique
musicale Ircam

Une production réalisée dans le cadre du programme de soutien à la création artistique Mondes nouveaux

Coréalisation ExperiensS, Ircam-Centre Pompidou

Réservations manifeste.ircam.fr



MONDES
NOUVEAUX

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Éclair
Égalité
Territoires*



Misato Mochizuki (née en 1969)

Intrusions, création de la nouvelle version

Composition : 2021-2022 sur une commande de la SWR et de l'Ircam-Centre Pompidou.

Création de la première version : le 15 octobre 2021 à la Mozart Saal de Donaueschingen (Allemagne), dans le cadre de l'édition du centenaire du Festival de Donaueschingen, par l'Orchestre philharmonique du Luxembourg, sous la direction d'Ilan Volkov.

Création de la version intégrale : le 8 juin 2022 à la Philharmonie de Paris, par l'Orchestre de Paris, sous la direction de Lin Liao (Robin Meier, réalisation informatique Ircam).

Édition : Breitkopf & Härtel.

Effectif : 2 flûtes (aussi piccolos), 2 hautbois, clarinette, petite clarinette, clarinette contrebasse, 2 bassons (le 2^e aussi contrebasson) – 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba – percussions, piano mini clavier, harpe – dispositif électronique.

Durée : 18 minutes.

“ L'idée était pour moi de « faire pénétrer » des êtres étrangers dans l'orchestre.

Misato Mochizuki

En pénétrant dans *Intrusions*, le premier sentiment est celui d'un chaos organisé. Additionnant de multiples petits gestes, relativement homogènes dans leur

ensemble, l'orchestration pointilliste empile des boucles tournoyantes, qui gagnent peu à peu l'espace sonore au moyen de la spatialisation. S'y ajoute le bruissement d'échantillons sonores concrets : appels d'oiseau, bruits de la forêt.

Rapidement, on a l'impression d'être dans la peau d'un de ces héros de conte de fée qui doivent traverser une forêt sombre et menaçante, sans jamais se retourner. Au début, la promenade est douce, presque guillerette, mais à mesure que l'on s'enfonce dans les frondaisons, l'inquiétude monte, l'anxiété bourdonne aux oreilles. Bientôt, ce sont des vagues successives de détresse qui semblent déferler. Le cerveau stupéfait tente d'appivoiser

l'étrangeté, de déconstruire la peur afin de mieux l'exorciser. Il saisit au vol une flûte imitant l'un des chants d'oiseau diffusé par l'électronique, comme pour se raccrocher à un élément rassurant, ou à tout le moins compréhensible. L'électronique se fait dans le même temps de plus en plus profonde et envahissante. Sur scène, les instruments de l'orchestre sont comme sur la défensive, donnant le sentiment d'animaux terrifiés, cernés par des prédateurs invisibles.

Un silence soudain interrompt le vacarme. Puis la musique reprend, mais sur un autre régime – comme si la lumière enfin venait à éclairer le champ de bataille, faisant fuir tous les belligérants.

Le titre de la pièce est quasi programmatique puisque c'est bien une histoire d'intrusions que nous conte ici la compositrice japonaise Misato Mochizuki. Dans la continuation du cycle *Brains* pour quatuor à cordes initié en 2017, *Intrusions* s'inspire du fonctionnement du cerveau :

« Le sujet est la relation aux autres, dit la compositrice, et la manière dont le cerveau (incarné en l'occurrence par l'orchestre) traite les informations extérieures (l'électronique Ircam réalisée en collaboration avec Robin Meier). L'orchestre est donc un "moi", et la première partie de la pièce représente un comportement de ce cerveau vis-à-vis des "autres" (suggérés par des sons d'animaux, d'oiseaux, de bruits de l'environnement ou des échantillons préenregistrés). On peut alors entendre ce cerveau apprendre et élargir ses connaissances en imitant les autres, et, au fil de cette imitation, quelques éléments des "autres" s'intègrent au "moi". Le "moi" apprend ainsi non seulement l'expression (langage, gestes), mais aussi l'émotion comme une forme de sympathie. »

L'apprentissage de l'autre par le cerveau se fait par répétitions et imitations des informations externes. Une forme de sociabilité, proche de la compassion, s'installe alors pour comprendre la différence entre le moi et l'autre. Le cerveau cherche à réduire cet écart par un jeu entre prédictions et réalisations.

Misato Mochizuki

Dans une seconde partie, inspirée par l'activité spontanée du cerveau au cours du sommeil ou en l'absence de stimulus externe, la pièce explore la façon dont le cerveau organise et consolide ses nombreux souvenirs (dont les rêves font partie), y compris ce qu'il apprend des « autres » et des expériences passées.

Jérémie Szpirglas

EN SAVOIR PLUS

- Programme du concert du 18 octobre 2010 au Théâtre des Bouffes du Nord, « Misato Mochizuki » au Festival d'Automne à Paris (accessible en ligne sur le site du Festival d'Automne).
- Marie-Aude Roux, « Misato Mochizuki : « La musique est pour moi un être vivant », Le Monde, le supplément du samedi 11 septembre 2010.

Marco Stroppa (né en 1959)

Come Play With Me, création française
Chants d'amour et de souffrance pour une utopie déçue,
pour électronique solo et orchestre

[Chaque mouvement du concerto correspond à un fragment du poème]

Come – attacca

Play – attacca

With Me

Why – électronique solo, attacca

Run – attacca

Through – attacca

Shaking – attacca

Gun – attacca

Strike

Dead (in memoriam Pierre Rabhi) – électronique solo, attacca

Scratch (in memoriam Armin Köhler)

Head – attacca

Go – cadence électronique

With me

Composition : 2016, rév. en 2022, sur une commande de la SWR, de Française et Jean-Philippe Billarant et de l'Orchestre de Paris.

Création : le 19 octobre 2018 à Donaueschingen (Allemagne), dans le cadre du Festival de Donaueschingen, par l'Orchestre philharmonique de la SWR, sous la direction de Pascal Rophé (Carlo Laurenzi, réalisation informatique Ircam).

Effectif : 4 flûtes (la 2^e aussi flûte en sol, les 3^e et 4^e aussi flûtes basses), 2 hautbois (le 2^e aussi cor anglais), 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons (le 2^e aussi contrebasson) – 4 cors (les 3^e et 4^e aussi tubens), 2 trompettes, 2 trombones (aussi trombones basses), trombone basse, tuba – timbales, percussions, clavier midi, accordéon – dispositif électronique – cordes.

Édition : Ricordi.

Durée : 28 minutes.

Comme tous les concertos de Marco Stroppa, le titre *Come Play With Me* est emprunté à un poème de William Butler Yeats (1865-1939) – en l’occurrence « To a Squirrel at Kyle-na-no » (À un écureuil de Kyle-na-no) écrit en 1917, extrait du recueil *The Wild Swans at Coole* (Les Cygnes sauvages à Coole) publié en 1919.

Sous ses allures de déclaration d’amour aux créatures de la nature, le poème semble – tel un avertissement comminatoire – une métaphore des dangers encourus par la nature face au genre humain.

“Mon” soliste n’est pas un instrument, mais un être “polymorphique”, représentant des archétypes de solistes du répertoire du concerto.

Marco Stroppa

Cependant, contrairement au concerto traditionnel, le soliste n’est pas ici un musicien en chair et en os : c’est l’électronique ! C’est même la première fois dans l’histoire de la musique que l’électronique joue un tel rôle. Ce qui ne

signifie pas pour autant un soliste désincarné. Bien au contraire : il s’incarne dans un « totem acoustique » (voire un « totem frissonnant », à l’image de l’arbre du poème), qui représente la cinquième génération d’une famille de dispositifs de diffusion à laquelle Marco Stroppa travaille depuis près de vingt ans. Il s’agit d’une colonne de sept haut-parleurs empilés les uns sur les autres, pointant chacun dans une direction différente, permettant de composer, pour chaque famille de sons, des rayonnements différents, ce qui rend leur rapport à l’espace environnant unique. Ce totem s’élève juste à côté du chef, où se trouve d’habitude le soliste, pour une diffusion sonore optimale.

« Lorsque j’ai rêvé à cette œuvre, dit Marco Stroppa, je voulais renouveler les conventions du concerto tout en m’y référant. Mon modèle était le *Concerto pour piano n° 4* de Beethoven, qui représente une véritable rupture : les premières notes du soliste électronique reproduisent exactement celles du piano, mais jouées par un pot en métal frotté par un archet très long. D’autres correspondances, plus ou moins évidentes, émaillent la partition. »

Pour ménager un authentique dialogue concertant entre le soliste et l'orchestre, le compositeur n'a recours ici à nul traitement en temps réel : orchestre et électronique sont parfaitement indépendants l'un de l'autre. Et, comme dans les grands concertos romantiques auxquels il fait référence, le soliste y a une cadence : dans le treizième mouvement correspondant au mot « go »...

Jérémie Szpirglas

EN SAVOIR PLUS

– Parcours de l'œuvre de Marco Stroppa sur le site de l'Ircam : brahms.ircam.fr/fr/marco-stroppa

W.B. Yeats

To a Squirrel at Kyle-na-no

Come play with me;
Why should you run
Through the shaking tree
As though I'd a gun
To strike you dead?
When all I would do
Is to scratch your head
And let you go.

À un écureuil de Kyle-na-no

Viens jouer avec moi ;
Pourquoi devrais-tu filer
À travers l'arbre frissonnant
Comme si j'avais un pistolet
Pour te frapper à mort ?
Alors que tout ce que je voudrais
C'est gratter ta tête
Et te laisser aller.

Le saviez-vous ?

L'électronique

Dans le domaine de la création musicale contemporaine, le terme peut avoir des allures de fourre-tout. De fait, il existe quasiment autant « d'électroniques » que de pièces avec électronique ou d'écritures avec électronique. L'électronique, que l'on devrait du reste appeler aujourd'hui « musique informatique », est en réalité à la fois un modèle de pensée et une boîte à outils, extraordinairement riche et variée, et qui ne cesse de s'agrandir.

Ces outils peuvent bien entendu servir à créer de nouveaux sons, soit à partir d'échantillons enregistrés, soit en synthèse pure (et, là encore, les méthodes sont d'une grande variété : génération et manipulation du signal audio, synthèse par modèle physique, synthèse par apprentissage profond), à en traiter d'autres (en temps réel ou pas, avec suivi de partition, suivi de gestes, etc.), et à les diffuser ensuite (avec de multiples possibilités de spatialisation, sans parler de l'augmentation des instruments, qui utilise ceux-ci comme des haut-parleurs).

C'est ce domaine qu'a particulièrement investi Marco Stroppa pour *Come Play With Me*. Pour tous les sons que l'on entendra, de matières frottées, pincées ou frappées, d'anches (simples, doubles, lippales), de blocs de métal, de flûtes étranges, et ainsi de suite, le compositeur a utilisé une technique de synthèse par modèle physique, qui permet d'assembler des matériaux élastiques simples et de les exciter pour les mettre en vibration. Avec le réalisateur en informatique musicale Ircam Carlo Laurenzi, ils ont également exploré des états vibratoires instables : « Lorsque le système commence à "sonner", dit-il, mais n'a pas encore trouvé un régime stationnaire, on découvre un univers expressif et formel magique. » À cela,

s'ajoutent des sons de synthèse par ordinateur, dont des voix chimériques et même des sons issus d'un Synthi 100, un vieux synthétiseur analogique.

Mais l'informatique peut aussi servir en amont, au moment de la composition de l'œuvre : c'est ce qu'on appelle la « composition assistée par ordinateur ». Et les possibilités sont là encore quasi infinies : analyse des sons, aide à l'orchestration, génération de matériau par apprentissage profond – ce que fait Misato Mochizuki dans *Intrusions*, pour laquelle la partie électronique est une base du développement de l'écriture instrumentale.

La compositrice japonaise et le réalisateur en informatique musicale Ircam Robin Meier ont ainsi utilisé le logiciel d'orchestration Orchidea, pour « imiter » des sons avec l'orchestre afin d'y « faire pénétrer » des êtres étrangers – mais aussi des outils relevant de l'intelligence artificielle, à la fois pour l'écriture de la bande électronique et celle de la partie orchestrale... « Du point de vue de l'écriture, dit-elle, l'orchestre "apprend" en jouant les sons animaliers (diffusés par les haut-parleurs) analysés par Orchidea. Et les "animaux" apprennent en retour la partie orchestrale. »

Et c'est sans parler des horizons compositionnels quasi infinis qu'ouvre la fréquentation de ces outils informatiques, indépendamment de leur usage...

Jérémie Szpirglas

Entretiens

Philippe Manoury et Marco Stroppa nous font part de leurs réflexions sur cet instrument polymorphe et singulier qu'est l'orchestre... (*extraits*)

Quel regard portez-vous sur les diverses initiatives de renouvellement de l'orchestre, dans son organisation spatiale ou son écriture, au cours de la seconde moitié du xx^e siècle ?

Philippe Manoury : Les tentatives de renouveler l'image de l'orchestre dans ces années-là sont fort intéressantes. La plus impressionnante est certainement *Gruppen* de Stockhausen. Ce qu'il a accompli, alors qu'il était encore assez jeune et inexpérimenté, est prodigieux. Xenakis a tenté lui aussi de modifier les rapports public/orchestre dans *Nomos Gamma*, mais avec moins de bonheur selon moi. Placé à l'intérieur de l'orchestre, l'auditeur entend certains instruments à côté de lui comme des solistes. Mais ce qu'ils jouent n'a pas vocation à être ainsi mis en évidence car les textures sont toujours statistiques et globales. Malheureusement, ces expériences sont restées isolées et sans lendemain. Le milieu musical est vite retombé dans le conservatisme. Il a surtout voulu « gérer » le répertoire existant et n'a pas su accompagner ces évolutions.

Pour le jeune compositeur que vous étiez, l'orchestre revêtait-il une aura singulière, à la manière du quatuor, qui ferait qu'on ne l'aborderait pas facilement ? Qu'en est-il pour les jeunes compositeurs que vous croisez aujourd'hui ?

Marco Stroppa : Lorsque j'ai passé mon prix de composition en Italie, écrire une pièce pour orchestre était obligatoire. Pour m'y préparer, j'avais étudié beaucoup de traités (de Berlioz à Blatter) et analysé l'orchestration de plusieurs œuvres. Ma première pièce pour orchestre un peu « personnelle » fut donc *Metabolai*. Mais je ne l'ai entendue que quelques années après le diplôme. Aujourd'hui, la réalité est très différente : l'accès à l'orchestre est presque inexistant pendant les études, et demeure un événement très rare dans la vie de beaucoup de compositeurs, jeunes et moins jeunes ! Qui plus est, la reprise des œuvres, condition indispensable pour qu'elles vivent et mûrissent, est devenue mission impossible. La taille des salles, de plus en plus grandes et qu'il faut remplir pour rentabiliser le concert, est une autre raison de ces difficultés.

Avez-vous eu la volonté délibérée de renouveler l'écriture orchestrale d'une manière ou d'une autre dans certaines de vos œuvres ?

P.M. : Je m'interroge beaucoup sur le fonctionnement même de l'orchestre. Doit-il tout le temps être sous la battue d'un chef, ou certains groupes peuvent-ils se comporter de façon autonome ? Je crée souvent des textures dans lesquelles chaque musicien est indépendant et libre de jouer sa partition de

façon indépendante. Cela produit des formes sonores très complexes et inextricables. Puis le chef reprend progressivement le contrôle pour synchroniser tout le monde. J'ai passé des heures à regarder des vidéos de Carlos Kleiber et cela m'a fasciné de voir comment il sculptait en détail le son, en se concentrant sur des aspects multiples de l'orchestre. Parfois il cessait de diriger, et puis reprenait la battue pour un instant, et arrêta de nouveau. Cela produisait des sautes d'énergie très excitantes, très loin de l'orchestre monolithique qu'on entend souvent. L'orchestre n'est pas un monstre mais un réservoir de possibles presque infini. Je tente d'insuffler des forces extrêmement variées à l'intérieur de l'orchestre comme en regroupant les musiciens suivant des géométries particulières.

On imagine aisément que l'orchestre n'est pas un « laboratoire » aussi flexible et accessible qu'un instrumentiste, surtout dans l'économie actuelle de la musique : comment « chercher » une nouvelle écriture d'orchestre ?

M.S. : Je suis convaincu que l'orchestre demeure un lieu d'expérimentation formidable, flexible et au potentiel infini, pourvu que l'on agisse sur les bons axes. Certes, il faut un peu de temps pour les découvrir et l'expérimentation ne peut pas se faire en temps réel, mais en développant une bonne oreille interne, on peut se permettre d'être très aventureux. C'est le même phénomène lors de l'écriture du son à l'ordinateur. Il y a quelques années, j'ai

donné un cours à Stuttgart, dont le titre était : « Orchestration en tant que synthèse du son, synthèse du son en tant qu'orchestration. » Il ne s'agissait pas de voir l'orchestre comme une sorte d'ordinateur humain, ni la synthèse comme un orchestre parfait, mais les processus cognitifs, perceptuels et créatifs partagent beaucoup de points communs, tout en obéissant à des règles autonomes dans le détail.

P.M. : J'ai composé une trilogie, appelée la *Trilogie Köln*, pour François-Xavier Roth et le Gurzenich Orchester de Cologne. Les trois pièces, *Ring*, *In situ* et *Lab. Oratorium* ont toutes des organisations différentes. Une partie des musiciens sont sur scène, et les autres autour du public. Cela pose quelques problèmes, en particulier avec l'architecture des salles mais des solutions existent. Ma conviction est qu'on n'a exploré jusqu'ici qu'un seul modèle pour constituer un orchestre, celui créé à Mannheim vers 1750 que l'on a simplement agrandi, alors qu'il peut en exister beaucoup. Mais il faut se battre contre le conservatisme qui, trop souvent, règne dans les orchestres.

Quels sont concrètement les paramètres, les leviers de renouvellement de l'écriture orchestrale à la disposition du compositeur ?

M.S. : La caractéristique unique de l'orchestre est le nombre d'instruments, à savoir sa capacité à réaliser des effets de masse, bien qu'il puisse également devenir aussi mince qu'un instrument

solo. Aucun autre corps sonore ne possède cette richesse de plans. Mon expérience continue à évoluer : je cherche des phénomènes instrumentaux simples, mais intrinsèquement instables, qui, lorsqu'ils sont réalisés par de nombreux instruments ensemble, génèrent un kaléidoscope sonore toujours différent. Par exemple, une position d'harmonique naturelle hors d'un nœud important sur les instruments à cordes, avec un archet très léger et rapide ! J'ai aussi expérimenté une orchestration « déséquilibrée », à savoir utiliser des instruments avec des dynamiques ou des tessitures qui ne se mélangent pas bien, afin de « percer » une matière harmonique, par exemple. Pour terminer – mais ma liste pourrait être sans fin ! – j'explore aussi des variations de dynamique de différentes natures (courtes, longues, avec un changement important ou subtil, un profil linéaire ou exponentiel, etc.) et non synchrones. Une masse sonore compacte subit ainsi une sorte de diffraction spatio-temporelle qui lui confère une lumière particulière. Varèse avait déjà entrevu le rôle de la dynamique dans l'orchestration. Dans ses œuvres, des complexes sonores plus ou moins hétérogènes sont projetés dans différentes régions du spectre à travers des profils dynamiques variés.

Comment votre écriture d'orchestre a-t-elle évolué au fil des ans selon vous ?

P.M. : Mes premières expériences étaient très influencées par l'orchestre postromantique,

pas dans le langage, mais dans l'image de l'orchestre. Un orchestre très « rutilant », interconnecté, avec des instruments qui se rejoignent sans arrêt, une sorte de *Klangfarbenmelodie* permanente. Wagner, le dernier Debussy, Mahler, Strauss et les Viennois étaient mes modèles, ainsi que, dans une moindre mesure, les premiers Bartók et les premiers Stravinski et Ravel. Je pense que c'était un « âge d'or » de l'orchestre et qu'il n'a plus atteint de tels sommets depuis. On ne pourra le dépasser qu'en brisant les codes. C'est ce à quoi je me suis attelé dans ma *Trilogie Köln*. Je suis allé vers de nouvelles configurations et géographies sonores de l'orchestre, en le divisant en groupes (parfois hétérogènes) qui sont tous aussi importants les uns que les autres. Je pense que cette conception doit beaucoup à mon expérience de la musique de synthèse dans laquelle on assemble des modules en fonction des textures que l'on veut obtenir.

On compare souvent l'orchestre à la société dans son entier : l'orchestre ne devrait-il pas dès lors refléter les évolutions de la société elle-même ?

P.M. : Cela est même spécifiquement à la base de mes réflexions. Il y a bien sûr des différences de niveaux entre les musiciens d'orchestre, cependant on devrait tenter de briser ces hiérarchies globales. N'oublions pas que, à l'époque de sa fondation, les altos ne faisaient que du « remplissage harmonique », et les contrebasses étaient des

violoncellistes ratés qui soutenaient les notes graves. Cela ne correspond plus du tout à la réalité actuelle. Il faut créer des groupes à l'intérieur de l'orchestre, ayant chacun leur importance, sans hiérarchies, et parfois composés de façons hétérogènes. Pas uniquement les cordes avec les cordes, et les cuivres avec les cuivres. L'idéal social, même si largement utopique pour le moment, est une société avec des niveaux de participation multiples et non hiérarchisés.

À quoi ressemblera l'orchestre du futur – question qui relève au moins autant de l'esthétique que de l'économique – ou à quoi voudriez-vous qu'il ressemblât ?

M.S. : Je rêverais de masses encore plus importantes (comme le luxuriant orchestre des *Gurre-Lieder* de Schönberg), mais la réalité économique rendra cela utopique pour les prochaines générations. Je voudrais aussi avoir des choix d'instruments plus « déséquilibrés », comme moins de bois et davantage de cuivres, même si je suis conscient que cela risque de fragiliser l'équilibre délicat. qui s'est établi sur des décennies d'expérimentation. Mais, dans tous les cas, il faudra trouver le langage adapté à ces nouveaux états de la matière orchestrale.

P.M. : Je réfléchis à ce que j'appelle, faute de mieux, l'orchestre 2.0. J'ai un projet d'académie d'orchestre qui verrait des compositeurs réaliser des projets dans lesquels ils devraient interroger quelques points fondamentaux, dont voici une liste non exhaustive :

- abolir les hiérarchies internes héritées de l'orchestre classique ;
- créer des familles hétérogènes (sans supprimer pour autant tout groupement homogène) ;
- imaginer une disposition spatiale de l'orchestre, non uniquement frontale ;
- réfléchir à la nature de la direction : parfois des coordinateurs pour certains groupes seraient plus efficaces qu'un chef principal, parfois une combinaison des deux pourrait être intéressante. Cela permettrait d'expérimenter des situations musicales superposées mais indépendantes ;
- possibilité de modifier la place de certains instruments avec des groupes mobiles (par exemple les instruments transportables comme les vents ou certaines petites percussions) par rapport à d'autres qui seraient fixes ;
- réfléchir à une fusion entre musique de chambre, musique d'ensemble et musique d'orchestre, plutôt que de rester cloisonné dans ces catégories ;
- faire de l'orchestre un organisme vivant et non plus une entité fermée sur elle-même ;
- intégrer des postes de musique électronique à l'intérieur de l'orchestre...

Les compositeurs

Philippe Manoury

Philippe Manoury vient à la musique en plusieurs étapes – d’abord en réaction à l’ennui profond que lui inspire l’école, en autodidacte, et via une formation complète de pianiste et de compositeur (à l’École Normale de Musique et au Conservatoire de Paris – CNSMDP, auprès de Max Deutsch, Gérard Condé, Michel Philippot et Ivo Malec). Plusieurs figures marquent ses années de maturation : celle de Stockhausen, par laquelle il découvre la musique électronique, celle de Xenakis, dont la radicalité le fascine, et celle de Boulez, qui le touche par sa poésie tout à la fois sensible et intellectuelle. Son intérêt pour les modèles mathématiques le conduit à l’Ircam. À partir de 1981, il participe activement au développement, par le mathématicien Miller Puckette, de MAX-MSP, un langage informatique pour la musique avec électronique en temps réel. À partir de ces recherches, il compose entre 1987 et 1991 *Sonus ex machina*, cycle fondateur de quatre pièces mettant en scène l’interaction en temps réel entre instruments acoustiques et musique électronique, un thème qui continue de nourrir

son travail artistique et ses écrits théoriques. Le renouvellement de l’orchestre constitue une autre de ses préoccupations compositionnelles : il en fait un laboratoire où de nouvelles possibilités sonores et expressives sont expérimentées – comme en témoigne la *Trilogie Köln* (2013-2019). Philippe Manoury est par ailleurs compositeur de cinq opéras, dont le dernier, *Kein Licht* (2017), projet de théâtre musical collaboratif (sous-titré « *Thinkspiel* ») sur un texte d’Elfriede Jelinek, a été conçu avec le metteur en scène Nicolas Stemann.

Philippe Manoury a mené de front des carrières de compositeur, chercheur et professeur. Après avoir enseigné au Conservatoire de Lyon – CNSMDL (1987-1997), puis dirigé l’Académie de composition du Festival d’Aix-en-Provence (1998-2000), il est nommé Professeur à l’Université de Californie à San Diego (2004-2012). De retour en France, il enseigne à l’Académie Supérieure de la Haute École des Arts du Rhin à Strasbourg (2013-2016). En 2017, il se voit confier la chaire annuelle de création artistique au Collège de France.

Misato Mochizuki

Née à Tokyo en 1969, la compositrice Misato Mochizuki partage sa vie entre le Japon et l'Europe. Après une maîtrise de composition à l'Université des Arts de Tokyo, elle obtient, en 1995, un Premier prix de composition au Conservatoire de Paris – CNSMDP, puis participe au cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam en 1996-1997.

Alliage original entre tradition occidentale et souffle asiatique, son écriture développe des rythmiques séduisantes et des timbres improbables, avec une grande liberté formelle et stylistique.

Jouées lors de festivals internationaux tels que le Festival de Salzbourg, la Biennale de Venise, le Lincoln Center Festival de New York ou « La Folle journée » de Tokyo, ses œuvres ont reçu de nombreux prix, parmi lesquels le prix du public en 2002 pour *Chimera* au festival Ars Musica (Bruxelles), le Prix du Gouvernement japonais pour le meilleur jeune talent artistique en 2003, le prix Otaka en 2005 pour la meilleure création symphonique au Japon pour *Cloud nine*, le Grand prix de la Tribune internationale des compositeurs en 2008 (Dublin) pour *L'Heure*

bleue ou encore le prix de l'artiste féminine de Heidelberg en 2010.

Misato Mochizuki enseigne depuis 2007 à l'Université Meiji Gakuin et, depuis 2021, à l'Université des Arts de Tokyo. Elle a été professeure invitée aux cours d'été de Darmstadt (2008, 2014), de Royaumont (2009), ou encore au Conservatoire d'Amsterdam. En 2015, elle est invitée à présenter son travail au Collège de France dans le cadre des célébrations du centenaire de la naissance de Roland Barthes.

Par ailleurs, Misato Mochizuki tient, de 2008 à 2015, une rubrique concernant la musique et la culture pour le prestigieux quotidien Yomiuri Shimbun, journal le plus lu au Japon. Ses écrits sur la vie quotidienne dans le journal économique Nihon Keizai Shimbun sont réunis dans un livre paru en 2019, *Vie quotidienne et le regard musical d'une compositrice entre Paris et Tokyo* (Éditions Kaïryusha).

Ces diverses activités nourrissent continuellement ses réflexions sur le rôle du compositeur dans la société d'aujourd'hui et sur sa nécessité d'ouverture.

Marco Stroppa

Marco Stroppa étudie la musique en Italie auprès de Laura Palmieri, Guido Bega, Renato Dionisi, Azio Corghi et Alvisè Vidolin (conservatoires de Vérone, Milan et Venise). De 1984 à 1986, grâce à une bourse de la Fondation Fulbright, il poursuit des études scientifiques au Media Laboratory du Massachusetts Institute of Technology des États-Unis (informatique musicale, psychologie cognitive et intelligence artificielle). De 1980 à 1984, il collabore avec le centre de musique informatique de l'Université de Padoue où il réalise sa première composition mixte, *Traiettoria* (1984), pour piano et ordinateur. En 1982, à la demande de Pierre Boulez, il s'installe à Paris, pour travailler comme compositeur et chercheur à l'Ircam. Il y dirige le département de recherche musicale entre 1987 et 1990, poste qu'il quitte pour se consacrer à la composition, la recherche et l'enseignement. Ses contacts ininterrompus avec cette institution, depuis son arrivée en France, ont toutefois été déterminants dans sa démarche de compositeur. Souvent groupée autour de cycles thématiques – citons un cycle

de pièces pour soliste et électronique inspirées par des poèmes de Edward Estlin Cummings, un cycle de concertos inspirés par des poèmes de William Butler Yeats – l'œuvre de Marco Stroppa se nourrit de la lecture de textes poétiques et mythologiques et de ses relations avec des interprètes tels que Pierre-Laurent Aimard, Cécile Daroux, Florian Hölscher, Thierry Miroglio, Jean-Guihen Queyras, Benny Sluchin. Son premier opéra *Re Orso*, d'après Arrigo Boito, est créé à l'Opéra Comique en 2012. Pédagogue actif, Marco Stroppa fonde en 1987 l'atelier de composition et musique informatique au Séminaire international Bartók à Szombathely en Hongrie, qu'il dirige pendant treize ans. Cette expérience lui permet de rencontrer les plus grands musiciens hongrois et de découvrir l'œuvre admirable de nombreux poètes. Depuis 1999, il est professeur de composition à la Musikhochschule de Stuttgart. Il a également enseigné la composition aux conservatoires de Paris et Lyon – CNSMDP et CNSMDL, et participe régulièrement aux activités pédagogiques de l'Ircam.

Lin Liao

Les interprètes

© Kirsten Nijhof



Lin Liao dirige régulièrement les grandes formations européennes qui se consacrent à la musique contemporaine. Au cours de cette saison, outre ces concerts d'ouverture du ManiFeste 2022, Lin Liao a dirigé l'Ensemble Contrechamps, les orchestres symphoniques de Bamberg et de la WDR, ainsi que l'Ensemble Modern. Parmi les points forts des dernières saisons, rappelons qu'elle a dirigé l'Ensemble intercontemporain, l'Ensemble Modern, l'Orchestre de l'Académie du Festival de Lucerne, l'Orchestre symphonique de la WDR, l'Ensemble Ascolta, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg. Elle a par ailleurs conçu et développé une réalisation multimédia du *Tierkreis* de Stockhausen, avec des musiciens de l'Orchestre symphonique de la WDR. Elle participe régulièrement aux festivals Ultraschall de Berlin, ManiFeste et Présences de Paris, Musica de Strasbourg ou encore Klangspuren de Schwaz.

Elle explore également le répertoire symphonique en dirigeant l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre radio-symphonique de l'ORF de Vienne, l'Orchestre Beethoven de Bonn, l'Orchestra metropolitana de Lisbonne, l'Orchestre symphonique national de Taïwan ou l'Orchestre symphonique de Taipei. Elle est par ailleurs invitée par le Gewandhaus pour diriger plusieurs programmes éducatifs. Depuis 2021, Lin Liao – très engagée dans la formation des jeunes talents –, enseigne à l'École supérieure de musique et de théâtre de Leipzig, après avoir dirigé à Taïwan – au sein de la plateforme de musique contemporaine du nouveau Centre national pour les arts de Kaohsiung –, l'Académie Weiwuying qui forme de jeunes talents taïwanais à l'interprétation de la musique contemporaine.

Après des études de composition, de piano et de direction à l'Université nationale des arts de Taipei et à l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne – où elle obtient son diplôme avec félicitations du jury –, Lin Liao se perfectionne auprès de Péter Eötvös, dont elle est l'assistante pour divers projets et qui devient son mentor et un important soutien. Elle acquiert par la suite la maîtrise d'un répertoire lyrique varié au Landestheater du Schleswig-Holstein, où elle est Premier Kapellmeister, ainsi qu'au Théâtre de Chemnitz et au Landestheater de Wittenberg, ou encore en tant qu'invitée régulièrement du Deutsche Oper am Rhein, de l'Opéra de Vienne et des théâtres de Krefeld et Mönchengladbach.

linliao.net

Carlo Laurenzi

Carlo Laurenzi se consacre à la musique électronique, en tant que compositeur et interprète, après des études de guitare, de composition et de musique improvisée.

Depuis 2005, il travaille comme réalisateur en informatique musicale, et poursuit sa carrière de compositeur et guitariste. En Italie, il a collaboré avec de nombreux compositeurs et avec le Centre de Recherche Musicales (CRM) de Rome. Il a aussi participé à plusieurs projets de recherche, concerts, installations musicales et créations, en Italie et en Europe.

Ses pièces électroacoustiques ont été jouées dans plusieurs festivals de musique contemporaine.

Réalisateur en Informatique permanent à l'IRCAM depuis 2011, il a collaboré avec Pierre Boulez, assuré la régie informatique et l'interprétation de ses pièces avec électronique, et il est collaborateur régulier de plusieurs compositeurs pour leurs projets de création de musique mixte (Chaya Czernowin, Marco Stroppa, Michaël Levinas, Philippe Leroux, Philippe Hurel, Stefano Gervasoni, Francesco Filidei, Carmine Emanuele Cella et autres).

Robin Meier

Artiste et compositeur, Robin Meier s'intéresse à l'émergence de l'intelligence, qu'elle soit naturelle, artificielle, humaine ou non-humaine. Désigné comme « artiste du futur » par Le Monde ou « maestro de l'essai » par Nature ou

simplement « pathétique » (Vimeo), ses travaux sont présentés en France comme à l'étranger : Palais de Tokyo, FIAC, Art Basel, Biennale de Shanghai, Arsenal Contemporary NYC. Depuis 2018, il est Fellow de l'Istituto Svizzero di Roma.

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 et 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.

Équipe technique :

Émile Juin, Bastien Raute, assistants son

Ryo Baldet, stagiaire son

Bastien Raute, assistant son

Sylvaine Nicolas, régisseuse générale

Aurélien Belzanne, Christophe Bernard, Léo

Lemarchand, Cédric Mota, César Nebot,

assistants régisseurs

ircam.fr

Orchestre de Paris

Héritier de la Société des Concerts du Conservatoire fondée en 1828, l'Orchestre a donné son concert inaugural le 14 novembre 1967 sous la direction de Charles Munch. Herbert von Karajan, Sir Georg Solti, Daniel Barenboim, Semyon Bychkov, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Paavo Järvi et enfin Daniel Harding se sont ensuite succédé à sa direction. Depuis septembre 2021, Klaus Mäkelä est le dixième Directeur musical de l'Orchestre de Paris pour un mandat de six années, succédant ainsi à Daniel Harding.

Après bien des migrations sur un demi-siècle d'histoire, l'Orchestre de Paris devient résident principal de la Philharmonie de Paris dès son ouverture en janvier 2015, avant d'intégrer ce pôle culturel unique au monde comme orchestre permanent en janvier 2019. Véritable colonne vertébrale de sa programmation, l'Orchestre de Paris participe désormais à nombre des dispositifs phares de l'établissement, dont Démon (Dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale), pont entre les conservatoires et les enfants qui en sont les plus éloignés, mais aussi La Maestra, concours international qui vise à favoriser la parité dans la direction d'orchestre.

Première formation symphonique française, l'Orchestre de Paris donne avec ses 119 musiciens

une centaine de concerts chaque saison à la Philharmonie ou lors de tournées internationales. Il inscrit son action dans le droit fil de la tradition musicale française en jouant un rôle majeur au service des répertoires des XIX^e et XX^e siècles, comme de la création contemporaine à travers l'accueil de compositeurs en résidence, la création de nombreuses œuvres et la présentation de cycles consacrés aux figures tutélaires du XX^e siècle (Messiaen, Dutilleux, Boulez, etc.). Depuis sa première tournée américaine en 1968 avec Charles Munch, l'Orchestre de Paris est l'invité régulier des grandes scènes musicales et a tissé des liens privilégiés avec les capitales musicales européennes, mais aussi avec les publics japonais, coréen et chinois. Renforcé par sa position au centre du dispositif artistique et pédagogique de la Philharmonie de Paris, l'Orchestre a plus que jamais le jeune public au cœur de ses priorités. Que ce soit dans les différents espaces de la Philharmonie ou hors les murs – à Paris ou en banlieue –, il offre une large palette d'activités destinées aux familles, aux scolaires ou aux citoyens éloignés de la musique ou fragilisés.

Afin de mettre à la disposition du plus grand nombre le talent de ses musiciens, l'Orchestre diversifie sa politique audiovisuelle en nouant des partenariats avec Radio Classique, Arte et Mezzo. orchestredeparis.com



Vous êtes
mélomane?


LE CERCLE
ORCHESTRE
DE PARIS

REJOIGNEZ LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS ET BÉNÉFICIEZ D'AVANTAGES EXCLUSIFS !

Accès aux abonnements en avant-première, réservation de places à la dernière minute, accès prioritaire aux répétitions générales, rencontre avec les musiciens et les artistes invités le soir des concerts...

Soutenez l'Orchestre de Paris et contribuez à son rayonnement en France et à l'étranger,
ainsi qu'au développement de projets pédagogiques forts.

POUR PLUS D'INFORMATIONS
ORCHESTREDEPARIS.COM
RUBRIQUE « SOUTENEZ NOUS »

Ou auprès de **RACHEL GOUSSEAU**
01 56 35 12 42 / 07 61 72 27 79
rgousseau@orchestredeparis.com

Direction générale

Olivier Mantei

*Directeur général de la Cité
de la musique – Philharmonie
de Paris*

Thibaud Malivoire de Camas

Directeur général adjoint

Direction de l'Orchestre de Paris

Anne-Sophie Brandalise

Directrice

Christian Thompson

Délégué artistique

Directeur musical

Klaus Mäkelä

Premier violon solo

Philippe Aïche

Violons

Eiichi Chijiwa, 2^e violon solo

Nathalie Lamoureux, 3^e solo

Nikola Nikolov, 1^{er} chef d'attaque

Philippe Balet, 2^e chef d'attaque

Joseph André

Antonin André-Réquena

Maud Ayats

Elsa Benabdallah

Gaëlle Bisson

David Braccini

Joëlle Cousin

Cécile Gouiran

Matthieu Handschoewercker

Gilles Henry

Florian Holbé

Andrei Iarca

Saori Izumi

Raphaël Jacob

Momoko Kato

Maya Koch

Anne-Sophie Le Rol

Angélique Loyer

Nadia Mediouni

Pascale Meley

Phuong-Mai Ngô

Serge Pataud

Richard Schmoucler

Élise Thibaut

Anne-Elsa Trémoulet

Damien Vergez

Caroline Vernay

Altos

David Gaillard, 1^{er} solo

Nicolas Carles, 2^e solo

Florian Voisin, 3^e solo

Clément Batrel-Genin

Hervé Blandinières

Flore-Anne Brosseau

Sophie Divin

Chihoko Kawada

Béatrice Nachin

Nicolas Peyrat

Marie Poulanges

Estelle Villotte

Florian Wallez

Violoncelles

Emmanuel Gaugué, 1^{er} solo

Éric Picard, 1^{er} solo

François Michel, 2^e solo

Alexandre Bernon, 3^e solo

Anne-Sophie Basset

Delphine Biron

Thomas Duran

Manon Gillardot

Claude Giron

Paul-Marie Kuzma

Marie Leclercq

Florian Miller

Frédéric Peyrat

Contrebasses

Vincent Pasquier, 1^{er} solo

Ulysse Vigreux, 1^{er} solo

Sandrine Vautrin, 2^e solo

Benjamin Berlioz

Jeanne Bonnet

Igor Boranian

Stanislas Kuchinski

Mathias Lopez

Marie Van Wynsberge

Flûtes

Vincent Lucas, *1^{er} solo*

Vicens Prats, *1^{er} solo*

Bastien Pelat

Florence Souchard-Delépine

Petite flûte

Anaïs Benoit

Hautbois

Alexandre Gattet, *1^{er} solo*

Miriam Pastor Burgos, *1^{er} solo*

Rémi Grouiller

Cor anglais

Gildas Prado

Clarinettes

Philippe Berrod, *1^{er} solo*

Pascal Moraguès, *1^{er} solo*

Arnaud Leroy

Clarinete basse

Julien Desgranges

Petite clarinette

Olivier Derbesse

Bassons

Giorgio Mandolesi, *1^{er} solo*

Marc Trénel, *1^{er} solo*

Lionel Bord

Yuka Sukeno

Contrebasson

Amrei Liebold

Cors

André Cazalet, *1^{er} solo*

Benoit de Barsony, *1^{er} solo*

Jean-Michel Vinit

Anne-Sophie Corrion

Philippe Dalmasso

Jérôme Rouillard

Bernard Schirrer

Trompettes

Frédéric Mellardi, *1^{er} solo*

Célestin Guérin, *1^{er} solo*

Laurent Bourdon

Stéphane Gourvat

Bruno Tomba

Trombones

Guillaume Cottet-Dumoulin,
1^{er} solo

Jonathan Reith, *1^{er} solo*

Nicolas Drabik

Jose Angel Isla Julian

Cédric Vinatier

Tuba

Stéphane Labeyrie

Timbales

Camille Baslé, *1^{er} solo*

Antonio Javier Azanza Ribes,

1^{er} solo

Percussions

Éric Sammut, *1^{er} solo*

Nicolas Martynciow

Emmanuel Hollebeke

Harpe

Marie-Pierre Chavaroché

Rejoignez Le Cercle de l'Orchestre de Paris

Particuliers

DEVENEZ MEMBRE DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS

- Bénéficiez des meilleures places
- Réservez en priorité votre abonnement
- Accédez aux répétitions générales
- Rencontrez les artistes

Vos dons permettront de favoriser l'accès à la musique pour tous et de contribuer au rayonnement de l'Orchestre.

**ADHÉSION ET DON À PARTIR DE 100 €
DÉDUCTION FISCALE DE 66%
SUR L'IMPÔT SUR LE REVENU
ET DE 75% SUR L'IFI.**

Si vous résidez aux États-Unis ou dans certains pays européens, vous pouvez également devenir membre.

Contactez-nous !

REMERCIEMENTS

PRÉSIDENT Pierre Fleuriot / **PRÉSIDENT D'HONNEUR** Denis Kessler

MEMBRES GRANDS MÉCÈNES CERCLE CHARLES MUNCH

Nicole et Jean-Marc Benoit,
Christelle et François Bertièrre,
Agnès et Vincent Cousin, Pierre
Fleuriot, Pascale et Eric Giully,
Annette et Olivier Huby, Tuulikki
Janssen, Brigitte et Jacques Lukasik,
Laetitia Perron et Jean-Luc Paraire,
Eric Rémy, Brigitte et Bruno Revellin-
Falcoz, Carine et Eric Sasson.

MEMBRES BIENFAITEURS

Annie Clair, Anne-Marie et Jean-
Pierre Gaben, Thomas Govers,
Dan Krajcman, Marie-Claire et
Jean-Louis Laflute, Danielle Martin,
Michael Pomfret, Odile et Pierre-
Yves Tanguy.

MEMBRES MÉCÈNES

Françoise Aviron, Jean Bouquot,
Catherine et Pascal Colombani,
Anne et Jean-Pierre Duport, France
et Jacques Durand, Vincent Duret, S
et JC Gasperment, Nicole et Pierre-
Antoine Grislain, François Lureau,
Michèle Maylié, Catherine et Jean-
Claude Nicolas, Emmanuelle Petelle
et Aurélien Veron, Eileen et Jean-
Pierre Quéré, Olivier Rotheaux,
Agnès et Louis Schweitzer.

MEMBRES DONATEURS

Daniel Bonnat, Isabelle Bouillot,
Claire et Richard Combes,
Maureen et Thierry de Choiseul,
Véronique Donati, Yves-Michel
Ergal et Nicolas Gayerie, Claudie
et François Essig, Jean-Luc
Eymery, Claude et Michel Febvre,
Bénédicte et Marc Graingeot,
Christine Guillouet Piazza et
Riccardo Piazza, Maurice Lasry,
Christine et Robert Le Goff, Gilbert
Leriche, Gisèle et Gérard Navarre,
Catherine Ollivier et François
Gerin, Annick et Michel Prada,
Tsifa Razafimamonjy, Patrick
Saudejaud, Martine et Jean-Louis
Simoneau, Eva Stattin et Didier
Martin, Claudine et Jean-Claude
Weinstein..

ASSOCIEZ VOTRE IMAGE À CELLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS ET BÉNÉFICIEZ D'ACTIVATIONS SUR MESURE

Associez-vous au projet artistique, éducatif, citoyen qui vous ressemble et soutenez l'Orchestre de Paris en France et à l'international.

Fédérez vos équipes et fidélisez vos clients et partenaires grâce à des avantages sur mesure :

- Les meilleures places en salle avec accueil personnalisé,
- Un accueil haut de gamme et modulable,
- Un accès aux répétitions générales,
- Des rencontres exclusives avec les musiciens,
- Des soirées « Musique et Vins »,
- Des concerts privés de musique de chambre et master class dans vos locaux.



LE CERCLE
ORCHESTRE DE PARIS

ADHÉSION À PARTIR DE 2 000 €
DÉDUCTION FISCALE DE 60%
DE L'IMPÔT SUR LES SOCIÉTÉS.

ÉVÉNEMENT À PARTIR DE 95 € HT
PAR PERSONNE.

CONTACTS

Claudia Yvars
Responsable du mécénat et de l'événementiel
01 56 35 12 05 • cyvars@orchestredeparis.com

Mécénat des entreprises :
Florian Vuillaume
Chargé du mécénat et du parrainage d'entreprises
01 56 35 12 16 • fvuillaume@orchestredeparis.com

Mécénat des particuliers :
Rachel Gousseau
Chargée de développement
01 56 35 12 42 • rgousseau@orchestredeparis.com



RETROUVEZ LES CONCERTS
SUR LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR

RESTAURANT LE BALCON
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)
01 40 32 30 01 - RESTAURANT-LEBALCON.FR

L'ATELIER-CAFÉ
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)
01 40 32 30 02

CAFÉ DES CONCERTS
(CITÉ DE LA MUSIQUE)
01 42 49 74 74 - CAFEDESconcerts.COM

PARKINGS
PHILHARMONIE DE PARIS
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS
Q-PARK-RESA.FR

LA VILLETTE – CITÉ DE LA MUSIQUE
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS