



SRNKA / FILIDEI / LAZKANO

Commandes du festival Printemps des Arts de Monte-Carlo

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

MARIO CAROLI flûte

PIERRE-ANDRÉ VALADE direction

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | MIROSLAV SRNKA— <i>MOVE 03</i> | 13'23" |
| 2 | FRANCESCO FILIDEI— <i>SULL'ESSERE ANGELI</i> | 27'08" |
| 3 | RAMON LAZKANO— <i>HONDAR</i> | 20'47" |

DURÉE TOTALE — 61'20"

Enregistrement réalisé avec le soutien de la SACEM et de la SO.GE.DA.
En collaboration avec l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo.

FESTIVAL

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO**SOUS LA PRÉSIDENCE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels. Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984. Retrouvez l'intégralité de notre collection sur printempsdesarts.mc.

Marc Monnet



MIROSLAV SRNKA

MOVE 03 POUR ORCHESTRE

Année de composition : 2016

Date de création : le 2 avril 2017, à Monaco (Auditorium Rainier III) dans le cadre du Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, par l'Orchestre Philharmonique de Nice sous la direction de Pierre-André Valade.

Indépendant et profondément original, Miroslav Srnka est aujourd'hui considéré comme une figure majeure de la création musicale d'avant-garde en République tchèque. Formé à Prague, il prolonge sa formation à Berlin et à Paris, notamment auprès de deux grandes personnalités de la scène musicale contemporaine : l'Italien Ivan Fedele et le Français Philippe Manoury. Il se concentre sur les petits effectifs de la musique de chambre avant que deux œuvres scéniques ne le fassent connaître dans toute l'Europe : *Wall*, un opéra miniature d'après Jonathan Safran Foer (créé à l'Opéra de Berlin en 2005), puis *Make No Noise*, un opéra de chambre sur un film d'Isabel Coixet (créé au Festival d'Opéra de Munich en 2011). Son goût pour la théâtralité ne date toutefois pas de ces deux ouvrages. Il se manifeste en fait dans tous les aspects de son œuvre, y compris dans les pièces purement instrumentales, tout autant d'ailleurs que son intérêt pour les sons électroniques et l'image filmée. Depuis la composition de ses

toutes premières œuvres à l'extrême fin des années 1990, son style a beaucoup évolué. Dans un entretien avec le compositeur tchèque Petr Bakla (*Czech Music Quarterly*, 2012), Miroslav Srnka raconte de quelle manière son style d'abord très démonstratif s'est peu à peu transformé pour tendre vers une certaine forme d'introspection :

« Au cours de mes études musicales, il m'apparaissait que la musique contemporaine se polarisait autour de deux prototypes : "rapide / bruyant / dynamique / en dix minutes" ou "lent / doux / contemplatif / en trente minutes". À cette époque-là, c'est plutôt la première solution qui m'attirait. Maintenant, je réalise qu'écrire de la sorte est finalement une facilité. L'auditeur ne cesse de s'émerveiller, les musiciens sont heureux d'avoir tant à faire avec le jaillissement des techniques et les critiques sont convaincus d'avoir affaire à de la musique contemporaine *hardcore*. Plus tard, je me suis intéressé à des questions qui ne pouvaient être résolues par les premières œuvres que j'avais composées, comme, par exemple, la question de la mémoire et de l'attente, de la connexion et de la continuité, de l'équilibre et des proportions. Combien de temps met une période temporelle pour devenir un rythme ? Comment la mémoire fait-elle pour s'inscrire dans le temps et dans quelle mesure nécessite-t-elle une forme de répétition ? Par quel processus la mémoire oublie-t-elle un élément et à partir de quand peut-on créer la surprise de son retour ? Comment donner un relief à un élément musical pour qu'il puisse apparaître indépendant ? Puis-je compenser la diminution d'un paramètre par l'extension d'un autre pour que cela donne l'impression de mouvement, de changement, mais pas de dégradation ? C'est à partir de cette époque-là et en me posant ce type de questions que j'ai commencé à composer des œuvres "non rapides de vingt minutes", avec une moindre densité de détails. »

Dans le sillage de *Move 01* et *Move 02*, deux commandes passées en 2015 par l'Orchestre symphonique de la Radio de Bavière et créées sous la direction de Matthias Pintscher, *Move 03* insiste, une fois encore, sur l'idée de la mouvance orchestrale prise comme centre principal d'intérêt. Certains y verront une sorte de démonstration de force du compositeur tant la virtuosité dont il témoigne est grande, mais ce serait négliger l'attrance profonde que Srnka a toujours manifestée pour le mouvement intérieur et l'écriture des détails. Il est d'ailleurs en cela assez proche des micro-mécanismes réglés puis dérégés instaurés par György Ligeti dans les années 1960 et 1970. Srnka les combine cependant à un intérêt plus récent pour les boucles, la saturation, le maniement des profils résonants et l'altération des hauteurs répertoriées. Ainsi, il ne cherche ni à flatter l'orchestre ni à le maltraiter : il en malaxe au contraire les potentiels sonores avec une énergie et un amusement que l'on peut qualifier de réjouissants. Entre les mains de Miroslav Srnka, l'orchestre n'est alors plus un sujet de vénération ; il devient au contraire un potentiel à revisiter en profondeur, comme si le « modèle symphonique » établi devait se mettre en mouvement. Une problématique que le compositeur avait déjà mise en œuvre dans le domaine de la musique de chambre, comme par exemple dans *Engrams* (2011) pour quatuor à cordes, avec sa référence aux structures fluides des nuages d'étourneaux.

Le premier aspect de la stratégie d'écriture de Miroslav Srnka dans *Move 03* consiste à présenter des matériaux simples pour ensuite mieux en faire sentir la mise en tension. Comme dans les premières pages de son *Concerto pour piano et orchestre* (2012), le début de *Move 03* montre rapidement comment, une fois les présentations faites, l'activation du matériau musical s'opère par des procédés de balayage ou par un travail sonore s'apparentant à un « floutage ».

Se superpose à ce principe un autre procédé plus clair encore : celui qui s'appuie sur une opposition entre les trames/textures (s'inscrivant dans un temps long) et les coups de butoir violents (soit de nature harmonique, soit de nature bruitiste lorsqu'ils font appel aux percussions à peau). Ces impacts puissants agissent en crevant et en ajourant ces textures. Il en résulte des ondes de choc, comme celles d'une surface d'eau troublée par le contact brutal entre deux matières. Le jeu entre harmonie et bruit fait partie des autres enjeux de *Move 03* : le plus anecdotique réside probablement dans l'utilisation d'émulsionneurs à lait électriques utilisés sur le piano, le marimba, le vibraphone et les steel-drums. Il faut y voir une manière de brouiller les échelles audibles, déconnectées d'une source sonore traditionnelle et identifiable, pour les travailler en grains sonores enrichis par leur complexité.

L'autre procédé d'écriture, très audible dans *Move 03*, est une véritable signature stylistique de Miroslav Srnka : l'inversement des courbes du son. Le profil habituel (attaque puis résonance en *decrescendo*) se trouve fréquemment inversé, comme l'avaient pratiqué avant lui les manipulateurs de bandes magnétiques dans les années 1950. Dans le contexte de l'écriture orchestrale l'effet est décuplé : Srnka donne l'impression de percer le plafond de verre des sons acoustiques pour faire irruption dans un monde de sons aux profils artificiels. Son travail sur les épaisseurs du son orchestral finit par jouer avec nos réflexes d'écoute : le compositeur fait passer l'oreille d'une dimension à une autre, d'un étage à l'autre des textures d'orchestre, avec une virtuosité presque *parlando*. Plus encore que dans *Move 01* et *Move 02*, Miroslav Srnka mélange dans *Move 03* les matières sonores, rythme avec subtilité ces mouvements qui sont d'abord substances, sans jamais que l'attention de

l'auditeur ne faiblisse. C'est là le point essentiel de son mouvement orchestral : une oscillation entre plusieurs dimensions. Comme l'écrit le musicologue Pierre Rigaudière dans la notice qui accompagnait la création de l'œuvre : « Par la mise en relation complexe d'éléments sinon simples, du moins identifiables, Miroslav Srnka crée une complexité perceptible qui, loin de saturer – et donc neutraliser – l'écoute, la stimule. »



FRANCESCO FILIDEI

SULL'ESSERE ANGELI POUR FLÛTE ET ORCHESTRE

Années de composition : 2016-2017

Date de création : le 2 avril 2017, à Monaco (Auditorium Rainier III) dans le cadre du Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, par Mario Caroli (flûte) et l'Orchestre Philharmonique de Nice sous la direction de Pierre-André Valade. Dédicace à la mémoire d'un autre « ange », Eleonora Kojucharov.

Habité depuis plus d'une dizaine d'années par les photographies et la personnalité au destin tragique de Francesca Woodmann (1958-1981), Francesco Filidei compose *Sull'essere angeli* profondément impressionné par son art. À peine ébauchée, l'œuvre de cette artiste, qui s'est défenestrée à l'âge de vingt-deux ans, continue aujourd'hui encore de nourrir et d'influencer la création photographique contemporaine. Étranges, en même temps que poétiques, ses photos, en noir et blanc, proposent de véritables énigmes visuelles. Elles mettent en scène son propre corps, le plus souvent nu ou partiellement dénudé, dans des lieux en friche, des appartements dévastés qui semblent abandonnés. Grâce à ses mises en espace, à des jeux de miroir, à l'aménagement de perspectives contrariées, et à un travail minutieux sur la lumière, les poses de son corps, le plus souvent contorsionnées, semblent se mouvoir de manière imperceptible et adopter une légèreté spectaculaire. L'exceptionnelle maturité artistique de cette photographe américaine,

la confrontation de son corps à des éléments de décor choisis pour leur potentiel géométrique, la profonde mélancolie qui se dégage de son œuvre sont autant de données qui émeuvent Francesco Filidei. *Sull'essere angeli*, que l'on pourrait traduire littéralement en français par « à propos de l'état d'être un ange », est un hommage rendu à l'œuvre de Woodmann autant qu'une métaphore sonore de son art : grâce à la flûte et à l'orchestre, le corps qui fut son principal objet d'étude, devient un corps sonore.

Sull'essere angeli débute par une succession de notes éparées, nées du silence, jouées à l'accordéon dans son registre aigu et bruitées par l'orchestre. Une entrée en matière qui sonne comme une signature, tant la précision du geste, ascétique, minimaliste, mais riche, est caractéristique du style élaboré par Francesco Filidei depuis le début des années 1990. Dans le sillage de ses aînés – l'Italien Salvatore Sciarrino dont il fut l'élève, l'Allemand Helmut Lachenmann et le Français Gérard Pesson – il s'intéresse aux grains des sons avant qu'ils ne soient hauteurs, aux scories des timbres avant qu'ils ne soient formés, aux bruits des instruments qui jouent. Le détournement des modes de jeux habituels concerne tous les instruments qu'il approche, qu'ils soient traités en soliste ou en ensemble. Les musiciens sont amenés à gratter, à frotter, à faire grincer leur instrument pour obtenir des sonorités nouvelles, lesquelles deviennent inouïes et merveilleuses lorsqu'elles sont combinées entre les différentes familles (cordes, vents, percussions). Du mariage des sons et des bruits minutieusement préparés, répétés et notés, naît une nouvelle matière, colorée et vibrante. Le compositeur joue avec la perception de l'auditeur en travaillant sur les limites des sonorités, entre le son et l'absence de son, souvent aux confins du silence, comme dans les premières pages de *Sull'essere angeli*.

À partir de ces sonorités étranges, éparses et trouées de silences, il crée un discours où cohabitent deux gestes contradictoires : la fragmentation et la déconstruction d'un côté, tandis que, de l'autre, s'établit une recherche de sens et de continuité, dans un souci d'élaboration d'une grande forme architecturale. De là surgit une certaine tension dramatique qui n'est pas sans rappeler celle des photographies de Francesca Woodmann.

On retrouve dans *Sull'essere angeli* l'attention particulière que Filidei a toujours portée aux gestes des musiciens, gestes à partir desquels il invente des univers sonores nouveaux, en même temps que l'élaboration de longues arches mélodiques, telles qu'il les avait initiées dans *Ogni gesto d'amore* (2009) pour violoncelle et orchestre. Ces lignes reposent sur une architecture de « notes-pôles » et d'harmonies solidement agencées. Sensible à la synesthésie et aux correspondances entre sons, couleurs et sensations, Filidei a tendance à personnifier les différentes notes de la gamme en les associant à des couleurs et à des émotions particulières. Si le compositeur n'a pas théorisé ces relations très spontanées (pour lui, le *sol* est rouge, le *fa* est vert par exemple), il leur confère dans ses œuvres une réalité architecturale. C'est le cas dans *Sull'essere angeli* qui s'appuie sur ce type d'ossature forte, en plusieurs étapes.

Après un début aérien, qui rappelle les premières pages de *Finito ogni gesto* (2008) pour flûte, clarinette, cor, violon, violoncelle et percussions, la partition de *Sull'essere angeli* révèle un monde sonore enchanté, à l'orchestration transparente, où la flûte engage un dialogue très expressif avec quelques-uns des instruments de l'orchestre, telles des tresses serrées. Les lignes mélodiques de ces échanges sont extrêmement rapprochées et procurent une sensation

de fusion autant que de tension. Dans cette mise en avant de la flûte, jamais le compositeur n'a recours à une virtuosité traditionnelle de l'instrument : vacillante, elle chante en quarts de tons, en souffle sans son, en *whistle tones*, en glissements de trilles, en *tremolandos*, en *bisbigliandos*... Autant de modes de jeux spécifiques qui la propulsent dans une mise en exergue de toutes ses fragilités. Par-là même, elle offre une magnifique métaphore sonore à la nudité si troublante, à la fois éclatante et fragile, du corps de Francesca Woodmann photographié par elle-même. La présence de l'orchestre dépasse d'ailleurs le simple accompagnement : les différentes textures imaginées par le compositeur épousent avec délicatesse le « corps sonore » de la flûte, en l'englobant ou en le révélant. Dans un tel contexte, l'irruption au hautbois d'une brève mélodie populaire sur un rythme de danse crée une rupture : une mélodie aux contours clairement dessinés et aux rythmes carrés dans un contexte bruité de raclements, de frottements, de bruissements, de glissements et de sifflements. L'intervention du réel dans l'irréel. Ce hautbois rappelle les mélodies populaires et les petites fanfares ménagées par Gustav Mahler dans ses grandes fresques symphoniques, tout en offrant un pendant aux objets du quotidien judicieusement disposés par Woodmann dans les mises en scène flottantes et irréelles de ses photographies.

Autre événement dans le dernier tiers de l'œuvre : la réalisation d'une atmosphère sonore imagée qui renvoie pleinement au « Lever du jour » de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel et à un « réveil des oiseaux » totalement assumé, avec l'utilisation d'appeaux, de trilles, de sifflements et de bruissements, d'où surplombe la flûte dotée d'un motif mélodique très caractérisé. Ce passage coloré aboutit au *crescendo* d'orchestre le plus important de toute la partition,

et au point culminant de l'œuvre, quelques minutes avant la péroration. Le renvoi explicite aux sons de la nature est assez fréquent dans l'œuvre de Francesco Filidei : *Puccini a Caccia* (2006), *L'Opera(forse)* (2009) et *Giordano Bruno* (2014) présentent aussi des tableaux sonores de cris d'animaux. Ce qui est magistralement réussi dans *Sull'essere angeli*, c'est la parfaite intégration de cette séquence de bruissements de la nature au coloris général du reste de la partition et son association à une matière orchestrale ravélienne.

Les dernières pages de la partition évoluent dans une atmosphère proche de celle de la fin de l'opéra *Giordano Bruno* (scène du bûcher) : d'abord avec cette cloche qui sonne comme un glas, ensuite avec ces coups si brutaux et violents. Ces gestes, primitifs, ritualisés par le compositeur, ont également plusieurs occurrences dans sa production et font presque figure de signature stylistique. Ces coups sont liés à un souvenir personnel de la vie de Francesco Filidei à propos duquel il s'est déjà exprimé : le souvenir du désespoir de sa grand-mère qui frappait de ses mains le cercueil de son grand-père, dans une petite église de Sardaigne, lorsqu'il était enfant. Un geste de révolte et de colère, un geste de refus et de résistance qui se trouve vite rattrapé par le fil de la vie, un bruissement ténu à l'accordéon dans son registre le plus aigu, ponctué par les motifs descendants et plaintifs de la flûte, définitivement devenue ange.



RAMON LAZKANO

HONDAR POUR ORCHESTRE

Année de composition : 2016

Date de création : le 2 avril 2017, à Monaco (Auditorium Rainier III) dans le cadre du Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, par l'Orchestre Philharmonique de Nice sous la direction de Pierre-André Valade.

Après des études à Saint-Sébastien, c'est à Paris que le compositeur basque Ramon Lazkano se perfectionne à la fin des années 1990, notamment auprès de Philippe Manoury, Tristan Murail et Michel Philippot. Parmi ses rencontres parisiennes, celles d'Alain Bancquart et de Gérard Grisey le marquent particulièrement. Ces deux compositeurs attendaient alors de lui un questionnement critique qui correspondait à son caractère fondamentalement insatisfait et insatiatement curieux. Cette attitude caractérise aujourd'hui encore le travail de Lazkano au quotidien : quand il pense à la musique qu'il veut écrire, il tente d'évacuer dès le départ tous les gestes premiers, ceux qui pourraient être instinctifs, refusant de laisser succomber son écriture au premier élan impulsif, à l'enthousiasme dû au confort de retrouver des gestes parfaitement connus et attendus. Pour Ramon Lazkano : « On n'est vraiment libre que quand on est dans la difficulté de savoir ce qu'on veut : si on sait déjà, on n'est pas libre, on a déjà été domestiqué » (2011).

Quand Lazkano parle de composition musicale et de sa manière de l'envisager, il choisit volontiers la métaphore de la sculpture, pas sous l'angle de la forme, mais plutôt sous celui de la matière : il prête d'abord attention à ce que la matière propose et ensuite au geste qu'il souhaite porter sur elle. Il conçoit le son comme un bloc de marbre qu'il dit « ciseler, griffer, érafler, marteler » et qu'il fait éclater jusqu'à trouver une surface qui lui convienne (un accord, un motif, un rythme...). Si le compositeur aime aussi présenter sa musique comme un temps donné dans lequel il verse une matière fondue, un son continu ou amorphe, ses partitions ne peuvent toutefois s'appréhender sans la prise en compte du vide, de l'absence, du silence ou du filtrage. Ce sont ainsi souvent les traces de sa matière initiale et de ses propres gestes qui constituent le substrat de la plupart de ses œuvres.

Entre 2001 et 2011, Ramon Lazkano travaille au *Laboratoire des craies*, un grand cycle d'œuvres de musique de chambre inspiré du « laboratoire expérimental » du sculpteur basque Jorge Oteiza (1908-2003) et en particulier de la craie, en tant que matériau d'inscription, d'érosion et de mémoire, liée à l'enfance. Les partitions qu'il compose suite à cette grande entreprise portent indéniablement la trace de cette période d'expérimentation nourrie par la métaphore de la matière solide autant que friable et granuleuse de la craie. Avec *Hondar*, qui signifie « sable » ou « restes » en basque, la matière première est celle des grains, qui constituent une substance fuyante, insaisissable, fluide, presque liquide, mais qui accumulés peuvent également former un solide. L'enjeu de cette partition d'orchestre est donc cette dialectique instaurée entre plusieurs états de la matière sonore. Les transformations des sonorités habituelles de l'orchestre, vieilles de deux siècles, semblent ici parfois issues d'un traitement

électronique, mais il n'en est rien. Il s'agit bien d'un travail acoustique où chaque instrument doit réaliser des effets précisément notés par le compositeur (nouveaux modes de jeux et écriture en micro-intervalles). *Hondar* offre en quelque sorte un travail sur l'orchestre comme « mémoire de l'orchestre » : de sa puissance il ne reste qu'un frémissement ; de ses sonorités pleines, qu'un écho lointain.

Dans *Hondar*, comme dans la majorité des œuvres de Ramon Lazkano, la matière prime donc sur la forme, cette dernière se déduisant d'un lent processus compositionnel. Si l'on doit chercher une image architecturale de la structure de cette œuvre, elle tient de l'ordre du labyrinthe, où les parcours et directions possibles sont à choix multiples. Pour ce faire, le compositeur met en place un réseau d'appels et de résonances différés, de trames de rythmes apériodiques, de trajectoires cachées, de polyphonie discontinue... Son orchestration, très ciselée et extrêmement virtuose, impose et explose ; les espaces sont fragmentés et ne présentent aucun trajet attendu. Une fois dans le labyrinthe, y aura-t-il un but ? Il n'y en a peut-être pas. Le cheminement sonore proposé est en lui-même un « état », mais il n'y a pas de parcours tracé *a priori* : dans *Hondar* on ne sait pas où l'on va. Car ce qui intéresse avant tout Ramon Lazkano, c'est la rupture : « Je crois que mon obsession, c'est la rupture. Comment on la vit, comment on la gère, comment on assume les sauts, les cassures, le vide. Comment on maîtrise ce vertige. Après on peut dire que ça mène à une forme de continuité, mais ce n'est pas la continuité en elle-même qui me préoccupe. Plutôt la signification de la rupture et comment la maîtriser » (entretien avec Lionel Esparza, in *La Ligne de craie*, Paris, Éditions 2e2m, 2011).

CORINNE SCHNEIDER

Miroslav Srnka

Né en 1975 à Prague, Miroslav Srnka a étudié la musicologie et la composition dans sa ville natale ainsi qu'à Berlin et Paris. Inspiré par des manuscrits d'Antonín Dvořák, il écrit une pièce pour ensemble intitulée *Les Adieux*, dont la première est donnée par l'Ensemble Modern sous la direction de Matthias Pintscher en 2007. Suit une commande de l'Ensemble Intercontemporain : *My Life Without Me* pour soprano et ensemble, sur des textes de la réalisatrice espagnole Isabel Coixet. Les œuvres de Srnka sont jouées à travers le monde par le Quatuor Diotima, qui a produit en 2011 la première d'*Engrams* et qui enregistre également sa musique pour le label Naïve. En 2007, Srnka collabore avec le metteur en scène Matt Lutton et le dramaturge Tom Holloway, dans le cadre de la bourse Jerwood et du Programme d'écriture opératique, pour la création de l'opéra de chambre *Make No Noise*, joué la première fois par l'Ensemble Modern et Christopher Ward en 2011. La même année, la première de *Jakub Flügelbunt* pour trois chanteurs et orchestre, d'après une histoire pour enfants de Maria Procházková, est donnée au Semperoper de Dresde avec Tomáš Hanus. Srnka et Holloway poursuivent leur collaboration avec *South Pole*, un double opéra en deux parties commandé par le Bayerische Staatsoper et dont la première est jouée en 2016. Rolando Villazón tenait le rôle de Scott, Thomas Hampson celui d'Amundsen et Kirill Petrenko était à la baguette. *South Pole* a bénéficié d'une seconde production au Staatstheater de Darmstadt en 2017.

Francesco Filidei

Né à Pise en 1973, Francesco Filidei est diplômé du conservatoire de Florence et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Organiste et compositeur, il est régulièrement invité par les plus importants festivals de musique contemporaine et il est joué par des orchestres majeurs, tels que le Westdeutscher Rundfunk (WDR), le Südwestrundfunk (SWR), le Vienna Radio Symphony Orchestra (RSO Wien), l'Orchestra of Tuscany (ORT), le RAI National Symphony Orchestra, le Tokyo Philharmonic et la Bayerischer Rundfunk, notamment à la Philharmonie à Berlin et à Cologne, à la Cité de la musique à Paris, au Suntory Hall à Tokyo, à la Tokyo Opera House, à la Theaterhaus à Vienne, à la Herkulessaal à Munich ou encore à la Tonhalle à Zurich. Après avoir obtenu une commande du comité de lecture de l'Ircam en 2005, il reçoit le Salzburg Music Förderpreisträger (2006), le prix Takefu (2007), le Förderpreisträger Siemens (2009), la médaille Unesco Picasso/Miró du Rostrum of Composers (2011) et le prix Abbiati (2015). Compositeur en résidence à l'académie Schloss Solitude en 2005, il est nommé membre de la Casa de Velázquez entre 2006 et 2007. Ancien pensionnaire de la Villa Médicis (2012-2013), il a été boursier du DAAD Berlin et compositeur en résidence au sein de l'Ensemble 2e2m en 2015. Il a enseigné la composition à Royaumont (Voix Nouvelles), à la Iowa University, à Takefu, à l'International Young Composers Academy de Tchaikovski (Russie) et aux Ferienkurse de Darmstadt. Après son opéra *Giordano Bruno*, il a travaillé avec Joël Pommerat sur la création lyrique *L'Inondation*, composée pour l'Opéra-Comique à Paris. Ses œuvres sont éditées par Rai Trade.

Ramon Lazkano

Né à Saint-Sébastien, en Espagne, en 1968, Ramon Lazkano a reçu le premier prix de composition du CNSMDP, ainsi que le prix de composition de la Fondation Prince Pierre de Monaco et le prix Georges Bizet. Il a été en résidence auprès du Jeune orchestre national d'Espagne et de l'Ensemble 2e2m, avant d'être compositeur en résidence au festival Musica de Strasbourg. Pensionnaire à Rome par deux fois, d'abord à l'Académie royale d'Espagne puis à la Villa Médicis, il mène consécutivement à ces expériences une réflexion sur l'intertextualité et l'expérience du son. Celle-ci le conduira à la création des œuvres orchestrales *Ilunkor* et *Ortzi Isilak*. De 2001 à 2011, Ramon Lazkano compose *Le Laboratoire des craies*, une collection de musiques de chambre inspirée du « laboratoire expérimental » de Jorge Oteiza, et qui ont été jouées par les Ensembles Recherche et 2e2m, Ars Musica et les Los Angeles Monday Evening Concerts. Depuis, ses œuvres portent une attention particulière à l'architecture et à la durée, comme en témoignent *Lurralde* et *Etze* – écrites pour le Quatuor Diotima –, *Main Surplombe* – diptyque sur des poèmes d'Edmond Jabès créé à Ars Musica à Bruxelles en 2013 –, ou encore *Ceux à qui* – créé au festival Éclat de Stuttgart en 2015. En juin 2015, l'Ensemble Musikfabrik, dirigé par Peter Rundel, produit *Erlantz*, fragment du projet *Ravel*, commandé par la Fondation Siemens et le Goethe Institut. Le Festival d'Automne de Paris lui consacre un portrait, en 2016, avec notamment la commande et la création de *Ravel (Scènes)*.

L'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo

D'abord appelé l'Orchestre du Nouveau Cercle des étrangers en 1856, puis l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo en 1958, et enfin l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo depuis 1980, l'OPMC occupe une place de choix dans le monde musical international. Sa fabuleuse capacité à conjuguer tradition et modernité a fait de lui l'un des orchestres de premier plan dans l'interprétation des œuvres symphoniques du grand répertoire, mais aussi pour le renouveau d'œuvres plus rares et contemporaines, ainsi que pour la création lyrique et chorégraphique. Se sont succédé, sous des appellations différentes, en tant que chef permanent, chef titulaire, premier chef invité, directeur musical, directeur artistique et musical, de 1856 à nos jours : Alexandre Hermann, Eusèbe Lucas, Léon Jehin, Louis Ganne, Marc César Scotto, Victor de Sabata, Paul Paray, Henri Tomasi, Louis Frémaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Maticic, Lawrence Foster, James DePreist, Marek Janowski, Yakov Kreizberg, Gianluigi Gelmetti, chef honoraire, et, depuis la saison 2016-2017, Kazuki Yamada. L'automne 2010 a vu le lancement du label OPMC Classics, avec la production de cinq disques sous la direction de Yakov Kreizberg, et de trois sous la direction de Gianluigi Gelmetti ; plusieurs sont produits en 2017 avec Kazuki Yamada. Placé sous la présidence de S.A.R. la Princesse de Hanovre, l'OPMC bénéficie du soutien et des encouragements de S.A.S. le Prince Albert II, du soutien du Gouvernement princier, de la Société des Bains de Mer, de la Compagnie monégasque de Banque (CMB) et de l'Association des amis de l'Orchestre.

Mario Caroli

Mario Caroli commence la flûte à l'âge de quatorze ans et décroche son diplôme de soliste seulement cinq ans plus tard. Ancien élève d'Annamaria Morini, il a aussi été profondément influencé par la grande flûtiste autrichienne Manuela Wiesler. Il remporte, à vingt-deux ans, le célèbre prix international Kranichstein (Darmstadt) qui lui permet de démarrer une intense carrière de soliste international, caractérisée par une formidable adaptation à des répertoires très divers. Ardent défenseur des langages contemporains, il devient rapidement l'un des interprètes les plus demandés par les grands compositeurs actuels, qui écrivent pour lui concertos et pièces solistes, enrichissant considérablement le répertoire de son instrument. Après des années consacrées presque exclusivement à la diffusion de la musique contemporaine, il revient au répertoire classique sans considération d'époques ou de styles. Interprète inclassable, voire iconoclaste, Mario Caroli est salué pour son jeu d'une étonnante fraîcheur et d'une splendide virtuosité. Considéré par la critique internationale comme un « phénomène » pour ses interprétations exceptionnelles de Bach, Schubert ou Debussy, il se produit régulièrement dans les plus grands festivals, en soliste seul ou avec orchestre. Artiste cosmopolite et polyglotte, parlant six langues, Caroli est titulaire d'un doctorat en philosophie ; il joue sur une flûte platine Miyazawa.

Pierre-André Valade

Né en 1959, passionné de musique contemporaine, Pierre-André Valade cofonde, en 1991, l'Ensemble Court-circuit – il en sera directeur musical jusqu'en 2008. Actuellement chef invité de l'Athelas Sinfonietta Copenhagen, dont il a été le chef principal de 2009 à 2014, il est depuis 2013 premier chef invité de l'Ensemble orchestral contemporain de Lyon. Depuis 2014, il est également chef en résidence au Meitar Ensemble de Tel Aviv. Reconnu pour ses interprétations du répertoire des xx^e et xxi^e siècles, particulièrement par des compositeurs du courant spectral comme Gérard Grisey ou Tristan Murail, ou d'autres compositeurs comme Helmut Lachenmann, Bryan Ferneyhough ou encore Philippe Leroux, Pierre-André Valade est régulièrement invité par les plus grands festivals, parmi lesquels le Bergen International Festival ou le Printemps des Arts de Monte-Carlo, ainsi que par des ensembles, comme le London Sinfonietta, ou des orchestres symphoniques, comme le Tonhalle de Zurich. De ses nombreux enregistrements, celui des *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey a été spécialement salué par la presse, recevant le Diapason d'or de l'année (1999) et le grand prix de l'Académie Charles Cros. Distinction qu'il obtient de nouveau, en 2008, pour sa contribution à la musique contemporaine à travers plusieurs enregistrements, dont celui de la musique de Hugues Dufourt. Il a dirigé les premières mondiales de *Pan*, opéra de Marc Monnet pour l'Opéra national du Rhin de Strasbourg, et de *Khairos*, opéra de Knut Vaage pour l'Opéra d'Oslo.

LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.

PRINCIPAUTÉ
DE  MONACO

 Rothschild
Martin Maurel

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco

Salle Yakov Kreizberg, les 7 et 8 juillet 2017

Direction artistique : François Eckert

Prise de son : Sylvain Denis

Montage : Julien Podolak et François Eckert

Mixage et mastering : François Eckert

Photos : Olivier Roller – Graphisme : atelier-champion.com

Miroslav Srnka © Bärenreiter-Verlag, Kassel, Bâle, Londres, New York, Prague

Francesco Filidei © Edizioni Musicali Rai Com 2017

Ramon Lazkano © Maison ONA (www.maison-ona.com)

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO**

UNDER THE PRESIDENCY OF H.R.H.
THE PRINCESS OF HANOVER

WHY PUT TOGETHER A CD COLLECTION?

Festivals are ephemeral by their very nature, and recording them is an incredible memory of some truly exceptional musical moments... Creating something designed to last is an idea made all the more appealing in an age when labels are disappearing as sales plummet and music formats change – which is why we've made the "Printemps des Arts de Monte-Carlo" collection available for download on our website, printempsdesarts.mc, and across all digital platforms, in addition to broadcasting it in the traditional manner.

Budding talent and established musicians alike perform music from days gone by as well as new and original pieces. An attempt to keep memory alive that has been a priority since the festival's beginnings in 1984.

Marc Monnet

MIROSLAV SRNKA

MOVE 03 FOR ORCHESTRA

Date of composition: 2016

Date of first performance: April 2, 2017, Monaco (Auditorium Rainier III) during the Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, by the Orchestre Philharmonique de Nice, conducted by Pierre-André Valade.

Independent and deeply original, Miroslav Srnka is today considered a major figure in avant-garde composition in the Czech Republic. Trained in Prague, he went on to study further in Berlin and Paris, notably with two important figures in the contemporary music scene – the Italian Ivan Fedele and the Frenchman Philippe Manoury. He first concentrated on small, chamber-music compositions, before two stage works got him known throughout Europe: *Wall*, a miniature opera after Jonathan Safran Foer (first performed at the Berlin Opera, in 2015), then *Make No Noise*, a chamber opera based on a film by Isabel Coixet (first performed at the Munich Opera Festival, in 2011). His taste for theatricality does not, however, just date from these two works. It comes out in every aspect of his work, including purely instrumental pieces – as indeed does his interest in electronic sounds and the filmed image. Since the composition of his first works, at the very end of the 1990s, his style has greatly evolved. In an interview with the Czech composer Petr Bakla (*Czech Music Quarterly*, 2012), Miroslav

Srnka explains how his originally very outward style gradually transformed, moving towards a form of introspection. “In the course of my musical studies, it occurred to me that contemporary music was polarizing around two prototypes: ‘fast/noisy/dynamic/in 10 minutes’ or ‘slow/gentle/contemplative/in 30 minutes’. At that period, it was more the first solution that attracted me. Today, I realize that to write like that is an easy option. The listener is always impressed, the musicians are happy to have so much to do, with such an overflow of techniques, and the critics are convinced that they’re hearing real, hardcore contemporary music. Later, I became interested in questions that could not be resolved by the first works I had composed, such as the question of memory and expectation, of connection and continuity or of balance and proportions. How long must a time period be to become a rhythm? How does the memory align with time and does it need a form of repetition? By what process does the memory forget an element and from what moment can one create surprise by its return? How can you give shape to a musical element so that it appears independent? Can I offset the diminution of one parameter by extending another, so that it gives the impression of movement or change but not of degradation? Since that time, by asking myself questions like these, I’ve started to write works that are ‘non-fast and 20 minutes long’, with less density of detail.”

In the wake of *Move 01* and *Move 02*, two Bavarian Radio Symphony Orchestra commissions from 2015, premiered by Matthias Pintscher, *Move 03* insists once again on the idea of orchestral action being made the principal center of interest. Some see in this a sort of show of strength by the composer, so great is the virtuosity he demonstrates, but this is to neglect the profound attraction that Srnka has always shown to interior movement and the writing of

details. In this, he is, moreover, quite close to the micro-mechanisms, regulated then un-regulated, that György Ligeti introduced in the 1960s and 70s. Srnka combines them but shows a more recent interest in loops, saturation, the manipulation of resonance profiles and the distortion of established pitches. He thus seeks neither to flatter nor mistreat the orchestra – on the contrary, he mixes its sonic possibilities with an elating energy and enjoyment. In Miroslav Srnka's hands, the orchestra is then no longer an object of veneration – on the contrary, it becomes a potential to be re-explored in depth, as if the established “symphonic model” had to start to move. The composer had already put this dynamic to work in the area of chamber music, for example in *Engrams* (2011) for string quartet, with its reference to the fluidity of starling clouds.

The first aspect of Miroslav Srnka's writing strategy in *Move 03* consists of presenting simple materials, so as to make the tension he then develops with them more clearly felt. As in the early pages of his *Concerto for piano and orchestra* (2012), the beginning of *Move 03* quickly shows how after being presented, the activation of the musical material happens by a sweeping process or by working with sounds so as to create a sort of “blurring” effect. Overlaid on this principle is another even clearer process – that which plays on an opposition between threads/textures (extending over a longer time) and violent assaults (either harmonic in nature or noise-based, when they use skin-covered percussion). These powerful impacts have the effect of puncturing or perforating the textures. They create shock waves, like those on the surface of water disturbed by the sudden contact between two materials. The play of harmony and noise is part of the other challenges of *Move 03*: the most curious is probably the use of an electric milk emulsifier on the piano, the marimba,

the vibraphone and the steel drums. This must be seen as a way of scrambling audible scales, disconnected from traditional and identifiable sound source, to work on them as sound seeds enriched by their complexity.

The other writing process, very audible in *Move 03*, is one of Miroslav Srnka's true stylistic signatures – the inverting of sound curves. The usual resonance profile (attack then diminishing resonance) is often reversed, as the manipulators of magnetic tape enjoyed doing, in the 1950s. In the context of the orchestral writing, the effect is strongly increased – Srnka gives the impression of breaking through the glass ceiling of acoustic sounds to burst into a world of artificial sound profiles. His work on the thickness of the orchestral sound ends up by playing with our listening reflexes. The composer sends the listening ear from one dimension to another, from one floor of orchestral textures to another, with a virtuosity approaching the *parlando*. Even more than in *Move 01* and *Move 02*, in *Move 03* Miroslav Srnka mixes the sound material and subtly gives rhythm to these movements – which are at first substances – without the listener's attention ever faltering. This is the essential point of his orchestral procedure – an oscillation between several dimensions. As the musicologist Pierre Rigaudière writes, in the note accompanying the work's first performance: "By the complex juxtaposing of simple or at least identifiable elements, Miroslav Srnka creates a discernable complexity which, far from saturating, and thereby 'neutralizing' the listening process, actually stimulates it."

FRANCESCO FILIDEI

SULL'ESSERE ANGELI FOR FLUTE AND ORCHESTRA

Date of composition: 2016-2017

Date of first performance: April 2, 2017, Monaco (Auditorium Rainier III), during the Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, by Mario Caroli (flute) and the Orchestre Philharmonique de Nice, conducted by Pierre-André Valade
Dedicated to the memory of another angel, Eleonora Kojucharov.

Francesco Filidei composed *Sull'essere angeli* deeply affected by the art of Francesca Woodmann (1958-1981), who had a tragic destiny and whose photographs and personality have fascinated the composer for over ten years. Hardly really begun, the work of this artist, who threw herself out of a window at age 22, remains important and continues to nourish and inspire the work of contemporary photographers. At once strange and poetic, her photos, in black and white, present true visual enigmas. They set her own body, most often naked or partially unclothed, in dilapidated surroundings – derelict and seemingly abandoned apartments. Thanks to these settings, the use of mirrors, the unusual handling of perspective and the detailed attention to lighting, the bodily poses, usually contorted, seem to move imperceptibly, acquiring a remarkable lightness. Francesco Filidei is moved by the American photographer's exceptional artistic maturity, the confrontation of her body with elements (chosen for their geometric

potential) of the "set" and the deep melancholy that seems to pervade her work. *Sull'essere angeli*, which you might translate as "On the condition of being an angel", is both a homage to Woodmann's work and a metaphor for her art in sound. Thanks to the flute and the orchestra, the body that was her principal focus of attention becomes a sonic body.

Sull'essere angeli starts with a sparse succession of notes, born of silence, played in the upper register of the accordion, with orchestral effects behind. This introduction is like a signature – so characteristic is its "precision" (ascetic and minimalist but rich) of the style that Francesco Filidei has developed since the early 1990s. In the wake of his elders – the Italian Salvatore Sciarrino (of whom he was a pupil) the German Helmut Lachenmann and the French Gérard Pesson – he is interested in the seeds of sounds before they become pitches, the scraps of timbres before they take shape, the noises of instruments being played. The abandonment of usual playing modes touches all the instruments he approaches, whether treated solo or in ensemble. The musicians are asked to scrape and rub their instruments and make them squeak, to obtain new sonorities, which become amazing and marvelous when combined between the different families (strings, wind and percussion). From this meticulously prepared, repeated and notated marriage of sounds is born a new, highly colored and vibrant sonic substance. The composer plays with the listener's perception while working on the limits of the sonorities, between sound and the absence of sound, often on the borders of silence, as in the early pages of *Sull'essere angeli*. From these strange, sparse and silence-riddled sonorities, he creates a discourse that is informed by two contradictory tendencies – fragmentation and de-construction on one hand, while on the other a search

for sense and continuity is established, so as to construct a large architectural shape. This produces a certain dramatic tension, which seems to echo that of Francesca Woodmann's photographs.

Sull'essere angeli exemplifies the special attention Filidei has always paid to the musicians' physical movements – movements from which he creates new sound worlds, while writing long melodic arches, such as he first developed in *Ogni gesto d'amore* (2009), for cello and orchestra. These lines are based on an architecture of “hub” notes and solidly organized harmonies. Sensitive to synesthesia and the correspondence between sounds, colors and sensations, Filidei tends to personify the different notes of the scale by associating them with specific colors and emotions. While the composer has not formulated these very spontaneous relationships (for him, G is red, F is green, for example) into a theory, he gives them an architectural reality in his works. This is certainly the case in *Sull'essere angeli*, which is built, in several stages, on this kind of strong framework.

After an ethereal beginning, recalling the opening pages of *Finito ogni gesto* (2008), for flute, clarinet, horn, violin, cello and percussion, the score of *Sull'essere angeli* reveals a magical sound world, transparently orchestrated, in which the flute dialogues very expressively with certain instruments of the orchestra. Like tight braids, the melodic lines of these exchanges are very closely entwined, creating a sense of fusion as well as of tension. In featuring the flute, the composer never falls back on traditional instrumental virtuosity. Flickering, it sings in quarter tones, in soundless breaths, in “whistle tones”, in slides and trills, in *tremolandos*, in *bisbigliandos*, etc. These specific playing modes propel

it into exposing all its fragilities. In this, it offers a magnificent metaphor in sound for the disturbing nudity, both dazzling and fragile, of the body of Francesca Woodmann in her photographs of herself. The presence of the orchestra goes beyond mere accompaniment – the varied textures created by the composer delicately embrace the "sonic body" of the flute, surrounding it or revealing it. In such a context, the sudden arrival, on the oboe, of a brief folk tune with a dance rhythm, creates a rupture – a tune of clearly defined contours and regular rhythms in a context of scraping, scratching, sliding and whistling noises. This is the real intruding on the unreal. The oboe brings to mind the folk tunes and village bands that Gustav Mahler included in his great symphonic epics, while offering a match for the everyday objects so cleverly used by Woodmann in the improvisatory and unreal sets of her photographs.

Another event, in the final third of the work, is the conjuring up of an image-filled atmosphere that takes us straight back to the *Lever du Jour* (Daybreak) of Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* and to what clearly represents a "réveil des oiseaux" (awakening of the birds), using bird calls, trills, whistling and rustling, overflowed by the flute with a highly distinctive melodic pattern. This colorful passage ends in the score's biggest orchestral *crescendo*, at the work's culmination, a few minutes before the peroration. Explicit imitation of nature sounds is quite common in Francesco Filidei's work – *Puccini a Caccia* (2006), *L'Opera* (forse) (2009) et *Giordano Bruno* (2015) also contain sound paintings of animal cries. What is so beautifully achieved in *Sull'essere angeli*, is the perfect integration of this sequence of natural rustlings in the overall color of the rest of the score and its combination with a Ravelian orchestral soundscape.

The score's closing pages are bathed in an atmosphere close to the end of the opera *Giordano Bruno* (the burning at the stake scene) – first with the bell that rings like a death knell, then with sudden, violent blows. These primitive effects, ritualized by the composer, also occur several times elsewhere in his works and almost constitute a stylistic signature. These blows are linked to a personal memory in Francesco Filidei's life, which he has already talked about – the memory of his grandmother's despair as she banged on his grandfather's coffin, in a little church in Sardinia, when he was a child. The thread of life rapidly catches up with this gesture of revolt and anger, of refusal – with a rustling in the highest register of the accordion, punctuated by plaintive descending patterns of the flute, now certainly angelic.

RAMON LAZKANO

HONDAR FOR ORCHESTRA

Date of composition: 2016

Date of first performance: April 2, 2017, Monaco (Auditorium Rainier III) during the Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, by the Orchestre Philharmonique de Nice, conducted by Pierre-André Valade.

At the end of the 1990s, after studies in Saint-Sébastien, Basque composer Ramon Lazkano continued his musical education in Paris, notably with Philippe Manoury, Tristan Murail and Michel Philippot. Among his Parisian encounters, those with Alain Bancquart and Gérard Grisey were particularly influential. These two composers required of him a quality of critical questioning that corresponded well to his fundamentally dissatisfied and insatiably curious nature. This critical attitude still marks Lazkano's work, on a daily basis. When thinking about the music he wants to write, he tries to evacuate, from the start, all first inclinations – those that might be instinctive – refusing to let his writing succumb to his initial impulsive "élan" and to the enthusiasm that comes with the comfort of using familiar and known moves. "We are only free when we are struggling to know what we want," says Ramon Lazkano. "If we already know, we're not free and have already been domesticated" (2011).

When Lazkano talks about musical composition and how he looks at it, he deliberately chooses the metaphor of sculpture – not in the sense of form but rather in the sense of material. First, he considers what the material suggests and then the approach he wants to bring to it. He sees sound as a block of marble that he says he “chisels, scratches, scrapes, hammers” and breaks up, until he has a “surface” that suits him (a chord, a melodic pattern, a rhythm, etc.). While the composer also likes to present his music as a period of time into which he pours molten matter, unbroken or amorphous sound, his scores are not understandable without taking into account emptiness, absence, silence or filtering. The traces of his initial material and his own impulses thus form the basis of most of his works.

Between 2001 and 2011, Ramon Lazkano worked on the *Ingeltsoen Laborategia* (Chalk Laboratory), a large collection of chamber music pieces, inspired by the “experimental laboratory” of Basque sculptor Jorge Oteiza (1908-2003) and, particularly, by the concept of “chalk” as a material of inscription, erosion and memory, linked to childhood. The scores he wrote following this major undertaking undoubtedly bear traces of this period of experimentation, sustained by the metaphor of the solid yet crumbly, granular material that is chalk. With *Hondar*, which means “sand” or “sediment” in Basque, the raw material is that of grains – an elusive, fluid, almost liquid material, hard to manipulate, but which once accumulated can also form a solid. The challenge of this orchestral score is therefore a dialectic established between several states of the sonic material. The transformation of usual orchestral sonorities (two centuries old) sometimes seems, here, to be a matter of electronic processing. It is not. This is a purely acoustic work, where each instrument must produce effects that are precisely

indicated by the composer (new playing modes and writing in micro-intervals). In a way, as a study of the orchestra, *Hondar* is like a “memory of the orchestra” – all that remains of its power is a slight tremor, of its rich sonorities only a distant echo.

In *Hondar*, as in most of Ramon Lazkano's works, the raw material is more important than the form, the latter becoming deduced through a slow compositional process. If you must look for an architectural image for the structure of this work, it would be that of a maze, in which there are multiple choices of route and direction. To achieve this, the composer creates a network of calls and deferred resonances, aperiodic rhythmic textures, hidden trajectories, discontinuous polyphony, etc. His orchestration, finely honed and highly virtuosic, implodes and explodes. The spaces are fragmented and offer no expected route. Once in the maze, will there be a goal? Perhaps there is none. The sonic journey proposed is in itself a “state”, but there is no à priori mapped-out route. In *Hondar*, we do not know where we are going. What interests Ramon Lazkano above all is rupture. “I think that my obsession is with rupture – how you live it, how you manage it, how you deal with the jumps, the breaks, the void. How do you control this giddiness? Afterwards, you can say that this leads to a kind of continuity, but it's not the continuity in itself that preoccupies me. Rather, it's the meaning of the rupture and how to control it.” (interview with Lionel Esparza, *La Ligne de Craie*, Paris: Éditions 2e2m, 2011).

Miroslav Srnka

Miroslav Srnka was born in Prague in 1975. He studied musicology and composition in Prague, Berlin and Paris. Inspired by manuscripts of Antonín Dvořák, Srnka wrote the ensemble piece *Les Adieux*. It was premiered by Ensemble Modern and Matthias Pintscher in 2007. Ensemble Intercontemporain subsequently commissioned *My Life Without Me* for soprano and ensemble, on texts by Spanish film director Isabel Coixet. Quatuor Diotima performed Srnka's works in several countries, premiered Engrams in 2011 and recorded Srnka's chamber music for Naïve. Participating on the Jerwood Opera Writing Programme and Fellowship from 2007, Srnka collaborated with director Matt Lutton and playwright Tom Holloway to write the chamber opera *Make No Noise*, first performed by Ensemble Modern and Christopher Ward in 2011. In the same year, *Jakub Flügelbunt* for three singers and orchestra, created after a storybook by Maria Procházková, was premiered at the Semperoper Dresden with Tomáš Hanus. Srnka and Holloway continued their collaboration with *South Pole*, a double opera in two parts commissioned by the Bayerische Staatsoper, written for Rolando Villazón as Scott, Thomas Hampson as Amundsen and Kirill Petrenko as conductor and premiered in January 2016. *South Pole* enjoyed its second production in Staatstheater Darmstadt in 2017.

Francesco Filidei

Born in Pisa in 1973, Francesco Filidei graduated from the Conservatorio in Florence and the Conservatoire (CNSMDP) in Paris. He has been guest organist and composer in the main contemporary music festivals, with such prestigious orchestras as Westdeutscher Rundfunk (WDR), Südwestrundfunk (SWR), Vienna Radio Symphony Orchestra (RSO Wien), Orchestra of Tuscany (ORT), RAI National Symphony Orchestra, Tokyo Philharmonic, Bayerischer Rundfunk among others, in particular the Philharmonic Orchestras of Berlin and Cologne, Cité de la Musique in Paris, Tokyo Opera House and Suntory Hall, the Vienna Theaterhaus, Munich Herkulesaal and Zürich Tonhalle. After obtaining a commission from the IRCAM Reading Committee (2005), he was awarded the Salzburg Music Förderpreisträger (2006), Takefu Prize (2007), Siemens Förderpreisträger (2009), Rostrum of Composers UNESCO Picasso/Miró Medal (2011) and Abbiati Prize (2015). He was composer-in-residence at the Schloss Solitude Academy in 2005, member of La Casa de Velázquez in 2006 and 2007 and resident at Villa Medici in 2012-2013, fellow of the DAAD Berlin, composer-in-residence with Ensemble 2e2m in 2015. He has taught composition at Royaumont (Voix Nouvelles), the University of Iowa, Takefu International Music Festival, International Young Composers Academy in Tchaikovsky City (Russia) and Darmstadt School. After *Giordano Bruno*, he is working with Joël Pommerat on *L'Inondation*, his second opera, for the Opéra-Comique in Paris. His works are published by Rai Trade.

Ramon Lazkano

Born in San Sebastián, in Spain, in 1968, Ramon Lazkano was First Prize of Composition at the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique. He was awarded the Prince Pierre de Monaco Foundation Prize; the French Academy of Fine Arts granted him the Georges Bizet Prize. As resident composer, he worked for the Joven Orquesta Nacional de España, Ensemble 2e2m and the Strasbourg Musica Festival. His residence in Rome at the Royal Academy of Spain and the Academy of France Villa Medici allowed him to carry out a reflection on intertextuality and the experience of sound, giving birth to orchestral works as *Ilunkor* and *Ortzi Isilak*. From 2001 to 2011, Ramon Lazkano worked on the *Chalk Laboratory*, a large collection of chamber music which echoes Jorge Oteiza's "experimental laboratory". The Ensemble Recherche, Ensemble 2e2m, Ars Musica Brussels and Los Angeles Monday Evening Concerts programmed anthologies of the *Laboratory*. Since then, his works have paid a new attention to architecture and duration as in *Lurralde* and *Etze*, written for Quatuor Diotima and as in his diptych with Edmond Jabès's poems: *Main Surplombe*, premiered in March 2013 at Ars Musica Brussels and *Ceux à Qui*, premiered at the Stuttgart Éclat Festival in February 2015. In June 2015, Ensemble Musikfabrik and Peter Rundel premiered *Erlantz*, a fragment of the Ravel project, commissioned by the Siemens Foundation and the Goethe Institut. In 2016, the Festival d'Automne in Paris offered a portrait, including the commission and the premiere of *Ravel (Scènes)*.

Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo

Called the "l'Orchestre du Nouveau Cercle des Étrangers" in 1856, and the "Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo" in 1958, it has held the name "Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo" (OPMC) since 1980 and occupies a place of choice in the international world of music. Its ability to combine tradition and modernity gives the OPMC leadership in the performance of symphonic works from the great repertoire, in the renewal of rare and contemporary works, as well as in operatic and choreographic creation. Among the many who have headed the OPMC from 1856 to the present under diverse designations (Permanent Conductor, Titular Conductor, First Guest Conductor, Music Director, Artistic and Musical Director) may be mentioned Alexandre Hermann, Eusèbe Lucas, Léon Jehin, Louis Ganne, Marc Cesar Scotto, Victor de Sabata, Paul Paray, Henri Tomasi, Louis Fremaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Maticic, Lawrence Foster, James DePreist, Marek Janowski, Yakov Kreizberg, Gianluigi Gelmetti (with the title of Honorary Conductor) and, since the 2016-2017 season, Kazuki Yamada. The OPMC Classics label was launched in the autumn of 2010, with five records under the direction of Yakov Kreizberg, three under Gianluigi Gelmetti and several more planned as of 2017 with Kazuki Yamada. Under the chair of HRH The Princess of Hanover, the OPMC enjoys the support and encouragement of HSH Prince Albert II, the support of the Government of the Principality, Société des Bains de Mer, Compagnie Monégasque de Banque (CMB) and the Friends of the Philharmonic Orchestra Association.

Mario Caroli

Mario Caroli started the flute at the age of 14 and he got his soloist diploma only five years later. He studied with Annamaria Morini and he has been deeply influenced by the great Austrian flutist Manuela Wiesler. At the age of 22, he won in Darmstadt the very coveted international prize Kranichstein (Darmstadt), which allows him to start a very intense solo career, thanks to an incredible capability of adapting to any kind of repertoire. Advocate of contemporary music, he becomes the preferred interpreters of some of the most important composers of our time who write for him beautiful solo pieces and flute concertos, significantly helping the development of the solo flute literature. After years dedicated exclusively to this activity, his career turns again toward the wide repertoire, without distinction of styles. This makes his figure completely apart from all the other soloists, absolutely unique and always surprising for his always new and fresh approach to his interpretations. The critics have unanimously talked about him as a “phenomenon” for his overwhelming interpretations of Bach, Schubert or Debussy, and he regularly guests at the greatest festivals as a soloist or with an orchestra. Cosmopolitan and polyglot artist (he regularly speaks six languages), he got a PhD in Philosophy, and he plays a Miyazawa platinum flute.

Pierre-André Valade

A long term close and enthusiastic contributor to contemporary music, Pierre-André Valade, born in 1959, co-founds in 1991 Paris based Ensemble Court-Circuit of which he remains Music Director until 2008. Currently a regular guest conductor of Athelas Sinfonietta Copenhagen, where he was Principal Conductor from 2009 to 2014, he is Principal Guest Conductor of Ensemble Orchestral Contemporain since 2013 and also holds the position of Conductor in Residence at Meitar Ensemble Tel-Aviv since 2014. Pierre-André Valade is especially admired for his performances of repertoire from the 20th and 21st centuries, most notably the French Spectralist school's masters Gérard Grisey or Tristan Murail, but also composers like Helmut Lachenmann, or Bryan Ferryhough, also Philippe Leroux of whom he has conducted many works. He receives worldwide invitations from major festivals including Bergen International Festival and the Printemps des Arts de Monte-Carlo, ensembles such as London Sinfonietta, and symphony orchestras like the Tonhalle Orchester Zürich. Of Pierre-André Valade's many recordings, Grisey's *Les Espaces Acoustiques* has been singled out for particular praise and won the Diapason d'Or de l'Année 1999 and the Grand Prix de l'Académie Charles Cros, the latter distinction he won again in 2008 for his general contribution to modern music through several of his recordings, including notably music by Hugues Dufourt. He conducted the world premieres of Marc Monnet's opera *Pan* for the Opéra National du Rhin Strasbourg and Knut Vaage's opera *Khairos* for the Oslo Opera.

THE PRINTEMPS DES ARTS FESTIVAL RECEIVES

THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT

Recorded at the Auditorium Rainier III, Monaco
 Yakov Kreizberg Concert hall, on 7 and 8 July 2017
 Artistic direction: François Eckert
 Sound recording: Sylvain Denis
 Montage: Julien Podolak et François Eckert
 Mixing and mastering: François Eckert
 Photos: Olivier Roller – Graphic design: atelier-champion.com

PRINCIPAUTÉ
 DE  MONACO

 Rothschild
 Martin Maurel

Miroslav Srnka © Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, London, New York, Praha
 Francesco Filidei © Edizioni Musicali Rai Com 2017
 Ramon Lazkano © Maison ONA (www.maison-ona.com)

COLLECTION

PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO

12 AVENUE D'OSTENDE

98000 MONACO

TÉL +377 93 25 58 04

WWW.PRINTEMPSDESARTS.MC