

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

L'une des caractéristiques de l'art en Amérique est la non sectorisation des pratiques. Arts plastiques, théâtre, danse se côtoient et s'interpénètrent, favorisant la dynamique de la création.

Ainsi, lorsque nous avons rencontré Lucinda Childs, elle avait commencé à travailler avec le compositeur Roger Reynolds à une œuvre utilisant des poèmes d'Elizabeth Bishop. L'œuvre attendait d'être créée. Le projet, adopté par la **cité de la musique** et l'Ensemble Intercontemporain, s'est ensuite construit tout naturellement, lors de conversations avec Lucinda Childs et Quentin Rouillier, directeur des études chorégraphiques au Conservatoire de Paris, sur le thème de l'interaction entre les différentes formes d'art et de cultures. Une manière ici, comme le déclare Lucinda Childs, de découvrir « la qualité chorégraphique du geste de l'instrumentiste », tout autant que la valeur musicale des sons de la danse.

Hervé Boutry

jeudi 15 janvier - 14h30 / amphithéâtre du musée

rencontre pédagogique

Rencontre chorégraphes - compositeurs

communications de :

Eugénia Roucher, ancienne danseuse à l'Opéra d'Athènes, professeur invitée d'histoire de la danse à l'école nationale d'orchestrique en Grèce, membre du conseil scientifique du dictionnaire de la danse (Larousse-Bordas) en cours d'élaboration

Armando Menicacci, étudiant en doctorat de musicologie, chargé de cours au département danse de l'Université Paris VIII, membre du conseil scientifique du dictionnaire de la danse (Larousse-Bordas) en cours d'élaboration

débats avec la participation de :

Alain Surrans, délégué à la programmation de l'Orchestre national de Lyon

Lucinda Childs, Nadine Hernu, Anne-Marie Reynaud, chorégraphes

Michel Decoust, Patrick Marcland, Roger Reynolds,

Kasper T. Toeplitz, compositeurs

Davitt Moroney, claveciniste

Claire Rousier, responsable de la danse au centre de ressources musique et danse de la cité de la musique

vendredi 16, samedi 17, mardi 20, mercredi 21 - 20h
dimanche 18 janvier - 16h30 / salle des concerts

Elliott Carter

Huit pièces pour quatre timbales (extrait) (durée : 3 minutes)

VIII - March

John Adams

Chamber Symphony (durée : 19 minutes)

Lucinda Childs dira les quatre poèmes d'Elizabeth Bishop (*A Summer's Dream*, *Questions of Travel*, *Anaphora*, *The Monument*) qui ont suscité la création de *On The Balance of Things* de Roger Reynolds.

Roger Reynolds

On the Balance of Things, pour hautbois, ensemble et dispositif électronique (durée : 25 minutes)

A Summer's Dream, Questions of Travel, Anaphora, The Monument

Terry Riley

Sunrise of the Planetary Dream Collector, pour quatuor à cordes
(durée : 10 minutes)

Elliott Carter

Huit pièces pour quatre timbales (extrait) (durée : 2 minutes)

II - Moto Perpetuo

Lucinda Childs, chorégraphie, danse (Roger Reynolds)

Junior Ballet du Conservatoire de Paris :

Simon Courchel, Sarah Jérôme, Benoît Quenette,

Delphine Rozier (John Adams)

Aurélie Barthaux, Nadia Debuf, Virginie Dupont,

Vanessa Leprince, Diane Soubeyre (Terry Riley)

Dorian Cretey (Elliott Carter)

Eric Wurtz, lumières, conception des pupitres (Roger Reynolds)

Tim Labor, assistant musical (Roger Reynolds)

Catherine Garnier, costumes

Florence Vitrac, répétitrice

Anne Manson, direction

László Hadady, hautbois

Vincent Bauer, timbales

Hae Sun Kang, Jeanne-Marie Conquer, violons

Christophe Desjardins, alto

Pierre Strauch, violoncelle

Ensemble Intercontemporain

La partie électronique de l'œuvre de Roger Reynolds a été réalisée au Center for Research in Computing and the Arts de l'Université de San Diego, Californie

coproduction cité de la musique, Conservatoire de Paris, Ensemble Intercontemporain

La création de *On the Balance of Things* a été réalisée avec le soutien du programme « Meet the composer » placé sous l'égide de la Ford Foundation et des Pew Charitable Trusts.

Quatre compositeurs, quatre relations différentes établies entre danse et musique par une chorégraphe somme toute aussi pragmatique que féconde et qui dit avoir appris de Bob Wilson ou de Heiner Müller l'ivresse de l'artiste face à l'infinité des voies qui s'ouvrent à lui quand, sur une partition ou sur un texte pré-existant, il se lance dans une mise en scène ou une chorégraphie nouvelles.

Elliott Carter

Huit pièces pour quatre timbales - March (1950)

effectif : percussion solo ; éditeur : Associated Music Pub.

Deux rythmes de marche à vitesse différente sont superposés ; l'un se joue avec la tête, l'autre avec le manche des baguettes de timbales. Ces rythmes engendrent des idées musicales dans la section médiane.

Elliott Carter (traduction B. M.)

John Adams

Chamber Symphony (1992)

effectif : flûte/flûte piccolo, hautbois, clarinette, clarinette/clarinette basse, basson, basson/contrebasson, cor, trompette, trombone, 2 percussions, synthétiseur, violon, alto, violoncelle, contrebasse ; éditeur : Boosey & Hawkes.

De la *Chamber Symphony* de John Adams sur laquelle, en 1994, elle avait créé une chorégraphie pour dix-huit danseurs du Ballet de l'Opéra de Munich, Lucinda Childs n'a repris ici que le deuxième mouvement, écrit pour quatre étoiles et adapté aujourd'hui à deux couples de jeunes danseurs du Junior Ballet Classique du Conservatoire, alors que les premier et troisième mouvements seront exécutés sans leur « écho » chorégraphique. Cette irruption de la danse au cœur de la partition rend encore plus souple, plus aléatoire aussi, le rapport qu'elle entretient avec la musique. « Une musique apparemment facile, parce que très rythmique, tout en pizzicatti aisés à suivre, mais dont la structure se révèle bientôt si complexe que l'on risque de s'y perdre. Quand un couple marche, l'autre danse. Et cette danse est alors comme une variation, un reflet de la marche, cependant que l'alternance des interprètes voit le mouvement glisser d'un duo à l'autre » (Lucinda Childs).

R. de G.

La symphonie de chambre, en 1992, proche de l'œuvre éponyme de Schoenberg de 1906 pour 15 instruments « allie le langage contrapuntique et chromatique de Klinghoffer à l'énergie hyperactive de la musique des dessins animés. D'une virtuosité effrayante, ses textures linéaires et sa pulsation insistante rappellent parfois Stravinsky ». (K. Robert Schwarz, 1985).

V. B.

Roger Reynolds

On the Balance of Things

effectif : hautbois solo, flûte/flûte piccolo, clarinette/clarinette basse, trompette, percussion, violon, violoncelle ; éditeur : Peters.

« Reynolds, je l'ai rencontré par l'intermédiaire de *Meet the Composer*, une association qui se propose de mettre des compositeurs en rapport avec d'autres artistes. Il connaissait mon travail avec Wilson. Quand il m'a offert d'utiliser ma voix, j'ai sélectionné une série de quatre poèmes d'Elizabeth Bishop : *A Summer's Dream*, *Questions of Travel*, *Anaphora* et *The Monument*, extraits de son recueil *Complete Poems*. Préenregistrés, certains mots seront comme tissés dans la trame musicale, créant des distorsions sonores avec ceux proférés sur scène. Et alors que je lirai les textes en demeurant auprès du chef d'orchestre, au moment de danser moi-même en solo, j'utiliserai les musiciens comme point d'appui, en circulant parmi eux. Car à partir de mes interventions débordant le cadre strict de la danse, comme dans la *Salomé* de Strauss, où je travaillais auprès de Luc Bondy pour régler la *Danse des sept voiles*, s'est forgée chez moi une réflexion sur la présence des musiciens-interprètes au cœur d'un ouvrage. Ici, leur gestuelle, par petites touches, répondra à la mienne. Elle sera entre nous comme un point de rencontre. Quelque chose de peu perceptible, dont on ne saurait dire si on l'a vu ou rêvé. Mais qui créera une cohérence entre la danse et la musique. »

Lucinda Childs

(propos recueillis par R. de G.)

« La pièce présentée ici, qui s'appuie sur la poésie d'Elizabeth Bishop, m'a permis, à travers une « collaboration virtuelle », de considérer les relations entre le son et la danse. Je m'intéresse beaucoup à ce qu'on peut nommer un processus de re-définition de son propre centre, nécessaire à toute collaboration véritable. Composer une

musique destinée à être utilisée par une artiste telle que Lucinda m'a incité à définir certains principes comme ceux-ci :

Les sons doivent laisser le champ libre au regard et à l'exigence des corps de s'accorder au mouvement.

La musique ne doit contraindre ni le danseur, ni l'observateur.

Les figures de répétition orientent le temps, sous-tendent chaque événement. Mais elles ne doivent pas ressembler à un mécanisme d'horlogerie.

Chaque son répété (qu'il provienne de l'ordinateur ou d'un musicien) a son domaine propre : « ici » (à l'intérieur) demeure, en tant que son, identique à lui-même à travers ses déplacements ; « là » (au dehors), son identité disparaît.

Voyager fut essentiel pour Elizabeth Bishop – être *ici*, ou être *là*. Dans *On the Balance of Things*, les sons générés par ordinateur obéissent à des trajectoires ; ils possèdent leur chorégraphie propre.

J'emploie généralement quatre à huit canaux indépendants pour répartir les événements musicaux autour du public, et inclure ce dernier dans l'expérience d'un environnement. Ici, un champ stéréophonique précisément dessiné est re-centré entre cinq haut-parleurs dans chacun des quatre mouvements.

C'est une musique « ouverte », qui invite à d'autres dimensions, d'autres considérations.

Le hautbois solo représente, sur un plan métaphorique, la voix du poète qui veille, et commente. »

Roger Reynolds
(traduction Véronique Brindeau)

A Summer's Dream

To the sagging wharf
few ships could come.
The population numbered
two giants, an idiot, a dwarf.
a gentle storekeeper
asleep behind his counter,
and our kind landlady -
the dwarf was her dressmaker.
The idiot could be beguiled
by picking blackberries,
but then threw them away.
The shrunken seamstress smiled.
By the sea, lying
blue as a mackerel,
our boarding house was streaked
as though it had been crying.
Extraordinary geraniums
crowded the front windows,
the floors glittered with
assorted linoleums.
Every night we listened
for a horned owl.
In the horned lamp flame,
the wallpaper glistened.
The giant with the stammer
was the landlady's son,
grumbling on the stairs
over an old grammar.
He was morose,
but she was cheerful,
The bedroom was cold,
the feather bed close.
We were wakened in the dark by
the somnambulist brook
nearing the sea,
still dreaming audibly.

Rêve d'été

Au quai s'affaissant
venaient peu de bateaux.
La population comptait
une naine, un idiot, deux géants.
un gentil boutiquier
endormi derrière son comptoir,
et notre bonne logeuse -
la naine était sa couturière.
On pouvait leurrer l'idiot
en cueillant des mûres,
mais ensuite il les jetait.
La couturière rabougrie souriait.
Au bord de la mer, gisant bleue
comme un maquereau,
notre pension montrait des stries
comme si elle avait pleuré.
De fabuleux géraniums
se pressaient aux fenêtres,
les planchers brillaient de
toutes sortes de linoléums.
Chaque nuit on guettait
le cri du hibou cornu.
A la flamme cornue de la lampe,
le papier peint luisait.
Le géant bègue
était le fils de la logeuse,
il grommelait dans l'escalier
contre une vieille grammaire.
Il était maussade,
mais elle était gaie.
La chambre était froide,
le lit de plumes douillet.
On était réveillé dans le noir
par le ruisseau somnambule
il approchait de la mer,
rêvait encore à haute voix.

traduction Claire Malroux

Questions of Travel

There are too many waterfalls here ;
the crowded streams hurry too rapidly
down to the sea, and the pressure of so
many clouds on the mountaintops
makes them spill over the sides in soft
slow-motion, turning to waterfalls
under our very eyes.

Questions de Voyage

Les cascades sont en bien trop grand
nombre ici ; la cohue des eaux se rue
trop rapidement au bas, vers la mer,
et, comprimés sur les pics, bien trop
de nuages giclent sur les pentes en
ralenti moelleux et se changent sous
nos yeux mêmes en cascades.

carte blanche à Lucinda Childs

- For if those streaks, those mile-long, shiny, tearstains, aren't waterfalls yet, in a quick age or so, as ages go here, they probably will be.

But if the streams and clouds keep travelling, travelling, the mountains look like the hulls of capsized ships, slime-hung and barnacled.

Think of the long trip home.

Should we have stayed at home and thought of here ?

Where should we be today ?

Is it right to be watching strangers in a play

in this strangest of theatres ?

What childishness is it that while there's a breath of life

in our bodies, we are determined to rush

to see the sun the other way around ?

The tiniest green hummingbird in the world ?

To stare at some inexplicable old stonework,

inexplicable and impenetrable,

at any view,

instantly seen and always, always delightful ?

Oh, must we dream our dreams

and have them, too?

And have we room

for one more folded sunset, still quite warm ?

But surely it would have been a pity not to have seen the trees along this road,

really exaggerated in their beauty,

not to have seen them gesturing

like noble pantomimists, robed in pink.

- Not to have had to stop for gas and heard

the sad, two-noted, wooden tune

of disparate wooden clogs

carelessly clacking over

a grease-stained filling-station floor.

(In another country the clogs would all be tested. Each pair there would have identical pitch.)

- A pity not to have heard

- Car si ces coulées, ces luisantes traces de larmes kilométriques n'ont pas encore atteint l'état de chute d'eau, dans un bref éon ou deux, au rythme ici du temps, elles y parviendront probablement.

Pour autant, face aux eaux et aux

nuages en voyage,

toujours en voyage,

les montagnes ont tout l'air de navires chavirés avec leur coque à nu enduites de bernacles et de vase.

Pense au long retour vers la maison.

Aurions-nous dû rester chez nous à nous figurer ce lieu-ci ?

Où devrions-nous nous trouver

aujourd'hui ?

Est-il bien raisonnable de dévisager des étrangers sur la scène du plus étrange des théâtres ?

Quelle puérité veut donc

qu'aussi longtemps

qu'une bouffée de vie anime nos

corps, nous sommes prêts à courir

pour voir le soleil par un autre de ses bords ?

Le plus petit des colibris verts de la terre ?

Pour scruter quelque inexplicable maçonnerie antique, inexplicable et

impénétrable, à tout point de vue,

instantanément discerné et toujours, toujours délicieux ?

Oh, nous faut-il rêver nos rêves et les avoir également ?

Avons-nous seulement la place pour un autre remballez-moi ça de soleil couchant, presque brûlant encore ?

Mais c'eût assurément été un grand

dommage d'avoir manqué ces arbres

au bord de la route, réellement exagérés dans leur beauté, de ne les avoir

pas vu qui gesticulaient comme de nobles mimes, en chasuble rose.

- De ne pas avoir eu à faire un plein d'essence et n'avoir pas ouï l'air triste

à deux notes boisées de sabots de bois disparates claquant sans soin sur le

parquet grasseyé d'une station-service.

the other, less primitive music of the
fat brown bird
who sings along the broken gasoline
pump
in a bamboo church of Jesuit baroque :
three towers, five silver crosses.
- Yes, a pity not to have pondered,
blurr'dly and inconclusively,
on what connection can exist for cen-
turies
between the crudest wooden footwear
and, careful and finicky,
the whittled fantasies of wooden cages.
- And never to have had to listen to
rain
so much like politician's speeches :
two hours of unrelenting oratory
and then a sudden golden silence
in which the traveller takes a notebook,
writes :
« *Is it lack of imagination that makes us
come to imagined places, not just stay at
home ?*
*Or could Pascal have been not entirely
right
about just sitting quietly in one's room ?*

*Continent, city, country, society :
the choice is never wide and never free.
And here, or there... No. Should we have
stayed at home,
wherever that may be ? »*

Anaphora

In memory of Marjorie Carr Stevens
Each day with so much ceremony
begins, with birds, with bells,
with whistles from a factory ;
such white-gold skies our eyes
first open on, such brilliant walls
that for a moment we wonder
« Where is the music coming from, the
energy ?

(Dans un autre pays, les sabots
auraient tous subi des tests. Chaque
paire eût ainsi sonné la même octave.)
- Dommage aussi de ne pas avoir pu
entendre l'autre musique, moins pri-
mitive, de l'oiseau brun dodu qui
chante au haut de la pompe à mazout
cassée dans l'église en bambou au
baroque jésuite : trois jours, cinq croix
d'argent.
- Oui, dommage de ne pas s'être
demandé, confusément et de manière
inconclusive, quelle connexion peut
exister dans les siècles entre la plus
rustre des chaussures de bois, et, soi-
gnées et tatillonnantes, les fantaisies
amincies des cages en bois.
- De n'avoir jamais étudié l'histoire
dans la chétive calligraphie des cages
pour oiseaux chanteurs.
- De n'avoir jamais eu à écouter la
pluie si semblable à l'allocution d'un
politique : deux heures d'art oratoire
sans nul répit puis un brusque silence
doré où, alors, le voyageur prend son
calepin et y note :
« *Est-ce du fait du manque de l'imagina-
tion que nous nous rendons en des lieux
imaginés au lieu que de rester chez nous ?
Ou se peut-il que Pascal n'ait pas eu
entièrement raison qui voulait qu'on restât
tranquille en une chambre ? Continent,
ville, pays, société, le choix n'est jamais
vaste ou libre... Et ici... là... Mais non.
Aurions-nous dû rester chez nous, où que
ce soit ? »*

traduction Gilles Mourier

Anaphore

à la mémoire de Marjorie Carr Stevens
Chaque jour avec tant de cérémonie
commence, les cris d'oiseaux, les
cloches, avec les coups de sifflet d'une
usine ; sur de tels ciels d'or blanc s'ou-
vrent nos yeux, sur des murs si
brillants, qu'un instant l'on s'étonne :
« D'où viennent cette musique, cette
énergie ?

The day was meant for what ineffable
creature
we must have missed ? » Oh promptly
he
appears and takes his earthly nature
instantly, instantly falls
victim of long intrigue,
assuming memory and mortal
mortal fatigue.

More slowly falling into sight
and showering into stippled faces,
darkening, condensing all his light ;
in spite of all the dreaming
squandered upon him with that look,
suffers our uses and abuses,
sinks through the drift of bodies,
sinks through the drift of classes
to evening to the beggar in the park
who weary, without lamp or book
prepares stupendous studies :
the fiery event
of every day in endless
endless assent.

The Monument

Now can you see the monument ?
It is of wood
built somewhat like a box. No. Built
like several boxes in descending sizes
one above the other.
Each is turned half-way round so that
its corners point toward the sides
of the one below and the angles alter-
nate.
Then on the topmost cube is set
a sort of fleur-de-lys of weathered
wood,
long petals of board, pierced with odd
holes,
four-sided, stiff, ecclesiastical.
From it four thin, warped poles spring
out,
(slanted like fishing-poles or flag-poles)
and from them jig-saw work hangs
down,
four fines of vaguely whittled ornament
over the edges of the boxes

Le jour fut conçu pour quel être inef-
fable que nous avons dû manquer ? »
Oh vite il apparaît et revêt sa terrestre
nature, aussitôt, aussitôt, devient
la proie d'une longue intrigue,
chargée de mémoire et de mortelle,
mortelle fatigue.
Plus lentement il se profile
et pleut en visages mouchetés,
s'obscurcit, concentre toute sa clarté ;
malgré toute la rêverie que suscite
abondamment sa beauté,
il subit nos usages et abus,
sombre à travers la dérive des corps,
sombre à travers la dérive des classes
jusqu'au soir,
au mendiant dans le jardin public qui,
las, sans lampe ni lecture,
entreprend de prodigieuses études :
l'ardent événement
de chaque jour en perpétuel
perpétuel assentiment.

traduction Claire Malroux

Le Monument

Tu vois le monument à présent ? Il est
en bois, construit un peu comme une
caisse. Non.
Plutôt comme plusieurs caisses superpo-
sées par ordre de grandeur croissante.
Chacune est tournée à demi de façon
que ses coins pointent vers les côtés
de celle d'en dessous et qu'alternent
les angles.
Puis sur le plus haut cube est plantée
une espèce de fleur de lys en bois érodé,
de longs pétales en planches, percés de
trous bizarres,
quadrangulaires, rigides, ecclésiastiques.
Quatre minces piquets gauchis en
jaillissent,
(inclinés comme des cannes à pêche
ou des hampes)
et d'eux pend un chantourné,
quatre chaînes d'ornements vague-
ment dégrossis
tombant par-dessus le bord des caisses

to the ground.

The monument is one-third set against a sea; two-thirds against a sky.

The view is geared

(that is, the view's perspective)

so low there is no « far away, »

and we are far away within the view.

A sea of narrow, horizontal boards lies out behind our lonely monument, its long grains alternating right and left like floor-board-spotted, swarming-still,

and motionless. A sky runs parallel, and it is palings, coarser than the sea's : splintery sunlight and long-fibred clouds.

« Why does that strange sea make no sound ?

Is it because we're far away ?

Where are we ? Are we in Asia Minor, or in Mongolia ? »

An ancient promontory, an ancient principality whose artist-prince might have wanted to build a monument

to mark a tomb or boundary, or make a melancholy or romantic scene of it...

« But that queer sea looks made of wood,

half-shining, like a driftwood sea.

And the sky looks wooden, grained with cloud.

It's like a stage-set; it is all so flat !

Those clouds are full of glistening splinters !

What is that? »

It is the monument.

« It's piled-up boxes, outlined with shoddy fret-work, half-fallen off,

cracked and unpainted. It looks old. »

- The strong sunlight, the wind from the sea,

all the conditions of its existence, may have flaked off the paint, if ever it was painted,

and made it homelier than it was.

« Why did you bring me here to see it ?

jusqu'au sol.

Le monument se découpe pour un tiers contre une mer ; pour deux tiers contre un ciel.

La vue converge (c'est-à-dire sa perspective) en un point si bas qu'il n'y a pas de « lointain », et que l'on est loin à l'intérieur d'elle.

Une mer de lattes étroites, horizontales, se déploie derrière notre monument solitaire,

ses longues veines alternent de tous côtés comme celles d'un parquet - mouchetées, immobiles dans leur fourmillement. Un ciel lui est parallèle, et c'est un palis, plus grossier que celui de la mer : une lumière en échardes et des nuages à longues fibres.

« Pourquoi cette mer étrange ne fait-elle aucun bruit ?

Est-ce parce que nous sommes loin ?

Où sommes-nous ? En Asie mineure ou en Mongolie ? »

Un antique promontoire, une antique principauté dont le prince-artiste aurait pu vouloir édifier un monument pour marquer une tombe ou une frontière, ou créer un paysage mélancolique ou romantique...

« Mais cette mer bizarre semble en bois, brillant à demi, comme une mer de bois flotté.

Et le ciel aussi semble de bois, veiné de nuages.

On dirait un décor de théâtre : tout est si plat !

Ces nuages là-bas sont pleins d'échardes luisantes !

Qu'est-ce que c'est ? »

C'est le monument.

« Ce sont des caisses empilées, ceintes d'un médiocre chantourné, à moitié détaché,

brut et craquelé. Ça a l'air vieux. »

- Le grand soleil, le vent de la mer, toutes les conditions de son existence ont pu écailler la peinture, s'il a jamais été peint,

et l'ont rendu plus laid qu'il n'était.

A temple of crates in cramped and crated scenery,
what can it prove?
I am tired of breathing this eroded air,
this dryness in which the monument is cracking. »

It is an artifact
of wood. Wood holds together better
than sea or cloud or sand could by
itself,
much better than real sea or sand or
cloud.
It chose that way to grow and not to
move.
The monument's an object, yet those
decorations,
carelessly nailed, looking like nothing
at all,
give it away as having life, and
wishing ;
wanting to be a monument, to cherish
something.
The crudest scroll-work says « commémorate, »
while once each day the light goes
around it
like a prowling animal, or the rain falls
on it,
or the wind blows into it.
It may be solid, may be hollow.
The bones of the artist-prince may be
inside
or far away on even drier soil.
But roughly but adequately it can shelter
what is within (which after all
cannot have been intended to be seen).
It is the beginning of a painting,
a piece of sculpture, or poem, or
monument,
and all of wood. Watch it closely.

« Pourquoi m'as-tu amené ici pour le voir ?
Un temple de cageots dans un décor étriqué de treillis, qu'est-ce que ça prouve ?
J'en ai assez de respirer cet air érodé, cette sécheresse où le monument se fendille. »

C'est un artefact
en bois. Le bois tient mieux que ne le pourraient
l'océan ou le nuage ou le sable par eux-mêmes,
bien mieux que le vrai océan, sable ou nuage.
Il a choisi cette façon de grandir sans bouger.
Le monument est un objet, pourtant ces décorations,
clouées n'importe comment, qui ont l'air de je ne sais quoi,
révèlent qu'il a une vie et des désirs ; qu'il veut être un monument, chérir quelque chose.
Le plus grossier chantournement dit : « Commémorez », tandis qu'une fois par jour la lumière tourne autour de lui comme un animal qui rôde.
que la pluie tombe dessus, ou que le vent souffle au travers.
Il est peut-être plein, peut-être creux.
Les ossements du prince artiste sont peut-être à l'intérieur ou au loin sur un sol sec encore.
Mais fruste mais adéquat il abrite ce qui est en lui (qui après tout ne peut avoir été conçu pour être vu).
C'est l'amorce d'une peinture, d'une statue d'un poème ou d'un monument,
et tout en bois. Observe-le de près.

traduction Claire Malroux

Nous remercions Claude Lutz (Editions Circé) et Claire Malroux pour nous avoir permis d'utiliser les traductions de A Summer's Dream et Questions of Travel avant leur édition.

Terry Riley

Sunrise of the Planetary Dream collector (1981)

effectif : 5 danseuses, 2 violons, alto, violoncelle ; éditeur : Celestial Harmonies.

« Riley avait écrit *Sunrise of the Planetary Dream Collector* pour le Kronos Quartet. C'est une œuvre de facture très classique. L'aborder a été pour moi un vrai plaisir. Celui de se retrouver dans l'harmonie d'un univers familier. J'ai donc réglé dix minutes d'une chorégraphie très répétitive pour cinq danseuses du Junior Ballet Contemporain du Conservatoire, où je joue des confrontations qui surgissent entre le trio et le duo qu'ils forment. Tout s'y modifie sans cesse, mais insensiblement, à l'image même de la musique, tout comme ces lieux où l'on a vécu, puis que l'on a quittés, avant de les retrouver sans que rien ne paraisse avoir changé, alors que rien n'est tout à fait comme avant. »

Lucinda Childs (traduction R. de G.)

Sunrise of the Planetary Dream Collector est construit sur des modules indépendants de quatorze temps en mode dorien, chaque interprète pouvant revenir à un module après en avoir joué un autre. De sorte que, bien qu'écrite, l'œuvre autorise une variété d'approches.

V. B.

Elliott Carter

Huit pièces pour quatre timbales - Moto perpetuo (1950)

effectif : danseur solo, percussion solo ; éditeur : Associated Music Pub.

Pour *Moto perpetuo*, un danseur se lancera sur une partition très rythmique, mais syncopée, de structure fort complexe. « J'y réponds, en contrepoint, par une chorégraphie d'une régularité qui n'existe pas dans la musique. Cela ne dure que deux minutes, mais pour l'interprète, c'est un travail d'une délicatesse extrême, d'une intensité d'autant plus périlleuse que la pièce est brève. »

Lucinda Childs (propos recueillis par R. de G.)

Une pluie de notes rapides de durée égale, réparties en phrases dont l'accentuation change perpétuellement. Se joue avec des baguettes de timbales spéciales, fines et légères. *Elliott Carter (traduction B. M.)*

Lucinda Childs, un parcours exceptionnel

Ce n'était ni par dédain, ni par méconnaissance de la musique, que les post modern de la Judson Church* avaient banni celle-là de leur démarche artistique. Mais par un furieux besoin de rupture avec les valeurs établies, par rejet radical des conventions qui longtemps étouffèrent la scène, et la danse en particulier. Déjà Cunningham et John Cage avaient entièrement balayé l'interdépendance entre danse et musique, ou, pour mieux dire, cet asservissement de la danse à la musique qui durait bien depuis deux siècles. Dèjà, ils avaient prouvé que danse et musique pouvaient coexister librement au sein d'un spectacle, en n'ayant en commun qu'un certain climat et que la durée, celle de la représentation, encore qu'on ait souvent dansé dans le silence et le seul bruit des pas. Mais cette révolution essentielle dans l'art du xx^e siècle, les post modern, rejetons de Cage et Cunningham, la voulaient dépasser encore. Enfants sauvages, quasiment nihilistes, ils dénonçaient en bloc tout ce qui pouvait rappeler le spectacle traditionnel : décors, costumes, lumières, jusqu'aux lieux mêmes du théâtre, jusqu'à la notion de représentation... au profit de recherches qui allaient s'avérer essentielles, ouvrir de nouveaux horizons et déboucher sur de mémorables performances qui auront pour cadre d'arides ateliers, des rues, des toits de buildings, des galeries d'art ou des parois d'immeubles.

Un tel radicalisme, bien dans l'esprit du temps, n'était sans doute guère viable. C'est alors que l'une des plus rigoureuses, parmi les militantes de la *postmodern dance*, entreprit de transgresser ces nouveaux interdits. Séduite par la production de Phil Glass, par ce minimalisme et cette répétitivité qui étaient l'écho parfait de son propre travail, Lucinda Childs allait jeter sur lui son dévolu pour concevoir *Dance one*. Les dogmatiques crièrent à la trahison, au parjure. Elle, de son côté, créait son premier chef-d'œuvre, une chorégraphie qui allait devenir une des pièces emblématiques de cette fin de siècle. D'autres à sa suite allaient « trahir » et suivre une évolution sans doute indispensable, après la nécessaire révolution qu'ils avaient prônée. Mais cela, au sein d'un rapport entre danse et musique qui ne pouvait plus désormais ressembler à l'état antérieur. Douglas Dunn, à la demande de Michel Guy, chorégraphiera le *Pulcinella* de Stravinsky pour le ballet de l'Opéra de Paris. Trisha Brown, après avoir collaboré

avec Laurie Anderson, Robert Ashley ou Alvin Curran, après être intervenue dans une production de *Carmen* au San Carlo de Naples se frottera à l'*Offrande Musicale* de Jean-Sébastien Bach, puis à des pièces de Webern...

De tous, sans doute, c'est Lucinda Childs qui tracera le plus remarquable parcours entre la musique et la danse. Dès son enfance, il est vrai, elle avait reçu une bonne formation musicale, étudié le piano, et, après Phil Glass, allait accoler les noms de compositeurs américains connus à ses chorégraphies, créer une chorégraphie pour le Ballet de l'Opéra de Paris sur une œuvre de Chostakovitch ou, sur une partition de Franck Zappa, quelque chose pour le Ballet de Lyon. Bientôt, par l'intermédiaire de Ligeti, elle rencontrera la claveciniste Elisabeth Chojnacka qui lui ouvrira le vaste champ de la musique contemporaine européenne. Entre la bouillante Polonaise et la marmoréenne Américaine s'engagera ainsi l'une des plus fructueuses collaborations survenues entre une musicienne et une chorégraphe : aux propositions musicales de Chojnacka (Kurtág, Gorecki, Krauze, François-Bernard Mâche, Stephen Montague), Childs allait répondre par une pluie de chefs-d'œuvre.

A la Lucinda Childs chorégraphe, on ne saurait oublier d'adjoindre la danseuse des spectacles les plus célèbres de Bob Wilson comme *Einstein on the Beach* ; l'interprète muette de *La Ronde* de Boesmans, opéra inspiré du texte de Schnitzler ; le metteur en scène de *Zaïde* de Mozart et Berio ; la comédienne enfin, dans cette *Maladie de la Mort* de Duras, qu'elle interprétait cet automne à Bobigny, aux côtés de Michel Piccoli. D'une trajectoire aussi riche, on retrouve comme un lointain écho dans cette soirée consacrée aux compositeurs américains. L'artiste y sera tour à tour chorégraphe, récitante et danseuse, imperturbablement belle, imperturbablement froide, imperturbablement fascinante.

Raphaël de Gubernatis

* La Judson Church : une église désaffectée de New York qui fut le lieu de ralliement et de création de toute une volée de danseurs et de musiciens dans les années 70 et le berceau de la post modern dance née après Cunningham.

John Adams

est né en 1947 à Worcester, Massachusetts, dans une famille de musiciens où, comme il le déclare lui-même, « on ne séparerait pas Benny Goodman de Mozart ». Après avoir étudié la clarinette et la direction d'orchestre à l'Université de Harvard, il opte définitivement pour la composition en 1967. En 1971, la lecture de *Silence*, de John Cage, fut une révélation, comme le sera plus tard la découverte de *Drumming* de Steve Reich. Adams se rend à San Francisco, où il enseigne au Conservatoire de Musique de 1972 à 1982. D'abord tourné vers une recherche inspirée de Cage, il explore ensuite les instruments électroniques qu'il emploiera dans presque toutes ses œuvres. Héritier du minimalisme, dont il rejette le caractère impersonnel et mécanique, Adams adopte un langage éclectique, qualifié de « post-minimaliste ».

Roger Reynolds

est né à Detroit, Michigan, en 1934. Refusant les catégories, Reynolds répond à la diversité du monde contemporain par une production d'une rare diversité - une musique qui se réfère au mythe, au texte, à la spécialisation contrôlée par

ordinateur - depuis les formations de chambre jusqu'à des dispositifs incluant vidéo, voix, danse et théâtre. Dès son œuvre scénique *The Emperor of Ice Cream* (1961-62), il introduit la spécialisation dans sa musique par des principes d'antiphonie entre les musiciens. Plus récemment, il a recours à l'informatique pour simuler des illusions auditives dans des œuvres telles que *Two Voices - an allegory* (1996), commande de l'Orchestre de Philadelphie. Roger Reynolds a reçu le Prix Pulitzer et celui du National Institute of Arts and Letters. Co-fondateur des festivals Once d'Ann Arbor et des Cross Talk Events de Tokyo, on lui doit aussi la création du Centre de musique expérimentale de l'Université de Californie à San Diego.

Terry Riley

est né à Colfax, Californie, en 1935. Après des études de composition à Berkeley, il se rend à New York, où il fréquente La Monte Young et le groupe Fluxus. De 1962 à 1964, il séjourne en Europe et commence aux répétitions de fragments enregistrés (*Mescaline Mix*) et aux décalages progressifs, principes qu'il transpose aux instruments avec *In C*

(1964), devenu un « classique » du minimalisme, ou *Keyboard Studies* (1965). A la fin des années 60, il se rend en Inde et se plonge dans la tradition de la musique vocale du Nord, qu'il n'a cessé depuis d'étudier.

Compositeur, mais aussi interprète, Riley reste attaché aux valeurs de l'improvisation et du jazz, privilégiant un matériau apparemment statique, à la pulsation régulière, qui favorise une attention au son lui-même et aux variations de la perception.

Elliott Carter

est né à New York en 1908. Encouragé par Charles Ives, il étudie d'abord à l'Université de Harvard avec Walter Piston et E.B. Hill, puis à Paris avec Nadia Boulanger. Son œuvre établit un étrange et fécond « court-circuit » entre l'Europe de l'après-guerre où les jeunes tentent d'approfondir la leçon de l'Ecole de Vienne et une Amérique encore dépourvue de toute véritable tradition, mais qui vient de reconnaître en Ives le premier de « ses » compositeurs. Ici, le goût de l'ascèse et la fascination du nombre ; là-bas, la tentation d'abolir les frontières entre l'art et la vie et de métamorphoser chaque évé-

nement quotidien en expérience musicale. De la tension entre ces deux ordres de préoccupations apparemment contradictoires, l'écriture de Carter saura tirer ses raisons les plus fortes.

Elizabeth Bishop

est née à Worcester, Massachusetts, en 1911. En 1934, elle fait la connaissance de la poétesse Marianne Moore. Elle vit à New York, puis en Floride. En 1946, elle publie *North & South*, fait la connaissance des poètes Randall Jarrell et Robert Lowell. En 1951, elle s'installe au Brésil et publie, en 1955, *Poems : North & South - a cold spring*. En 1961, elle voyage à l'« intérieur » du Brésil et se rend avec Aldous Huxley dans le Mato Grosso à la rencontre des tribus indiennes. *Questions of travel* est publié en 1965. *The Complete Poems* est publié en 1969 et *Geography III* en 1976. Elizabeth Bishop meurt en 1979. L'essentiel de son œuvre sera recueilli en deux volumes : *The Complete Poems 1927-1979* (New York, 1983) et *The Collected Prose* (New York, 1984). En 1994, Robert Giroux a publié sa correspondance sous le titre *One Art*.

biographies

Lucinda Childs

débute sa carrière de chorégraphe et d'interprète en 1963 comme membre de la Judson Dance Theatre à New York, puis fonde sa compagnie en 1973. Elle crée, en collaboration avec des compositeurs et artistes visuels, *Dance*, en 1979, (Philip Glass et film - décor de Sol Lewitt), *Relative Calm* en 1981 (Jon Gibson, Robert Wilson), *Available Light* en 1983 (John Adams, Frank Gehry), *Portraits in Reflection* en 1986 (Robert Mapplethorpe). Depuis 1991, elle s'oriente vers des œuvres en relation étroite avec la musique vivante, notamment avec la claveciniste Elisabeth Chojnacka et la chanteuse Françoise Kubler. Elle signe aussi des chorégraphies pour de grandes compagnies en Europe et aux États-Unis. Dans le

domaine de l'opéra, Lucinda Childs participe en 1976 au mythique *Einstein on the Beach* de Robert Wilson et Philip Glass, pour lequel elle reçoit le Village Voice Obie Award et le reprend, comme chorégraphe autant qu'interprète, en 1984, puis pour la tournée mondiale de 1992. Elle collabore aux mises en scène de Luc Bondy, comme chorégraphe pour *Salomé* et pour *Don Carlos*, comme interprète dans *Reigen*. Elle a aussi travaillé avec Peter Stein pour *Moïse et Aaron*, présenté à l'Opéra d'Amsterdam et au Festival de Salzbourg en 1995. En tant que comédienne, Lucinda Childs a participé à plusieurs productions de Robert Wilson, et notamment à *I was sitting on my patio...* (1977-78) en duo avec lui. Pour 1996 Lucinda Childs s'est consacrée à la pièce

de Marguerite Duras
La Maladie de la Mort,
mise en scène par
Robert Wilson et pro-
duite par le Théâtre
Vidy de Lausanne.

Junior Ballet du Conservatoire de Paris

Créé en 1993, le
Junior Ballet regroupe
les élèves de cin-
quième année.
Destiné à les préparer
aux exigences de la
scène, le Junior Ballet
donne chaque année
deux à trois séries de
représentations dans
le théâtre du
Conservatoire puis
tourne en France et à
l'étranger (Japon,
Grande-Bretagne,
Portugal, festivals de
Chateaufallon et
d'Aix-en-Provence...).
Le répertoire du
Junior Ballet, qui se
renouvelle chaque
année, est composé
d'œuvres de grands
chorégraphes -
Dominique Bagouet,
Angelin Preljocaj,
Maguy Marin,
Jennifer Müller, Felix

Blaska, Doris
Humphrey, Anna
Sokolow, Alwin
Nikolaïs, George
Balanchine, Marius
Petipa, August
Bournonville..., et de
créations de Carolyn
Carlson, Claude
Brumachon, Donald
Byrd... Les choré-
graphes sont invités
au Conservatoire pour
des périodes de quatre
à cinq semaines et tra-
vaillent quotidienne-
ment avec les jeunes
danseurs.

directeur des études chorégraphiques

Quentin Rouillier

maître de ballet

Martine Clary

assistante répétitrice

Florence Vitrac

danseurs

Aurélie Barthaux
Dorian Cretey
Simon Courchel
Nadia Debuf
Virginie Dupont
Sarah Jérôme
Vanessa Leprince
Benoît Quenette

Delphine Rozier
Diane Soubeyre

Anne Manson

Diplômée de
l'Université de
Harvard, cette musi-
cienne a étudié au
King's College de
Londres ainsi qu'au
Royal College of
Music (avec Norman
Del Mar, James
Lockhart) et obtenu
plusieurs prix pour la
direction d'orchestre.
Collaborant étroite-
ment avec Claudio
Abbado et l'assistant
dans des nouvelles
productions de *De la
maison des morts*
(Janacek) et *Boris
Godounov*
(Moussorgsky), elle
fut particulièrement
remarquée comme la
première femme diri-
geant un opéra au
Festival de Salzbourg
en 1994 (*Boris
Godounov*, avec
l'Orchestre
Philharmonique de
Vienne, qui obtint un
grand succès).
Directeur musical du
Mecklenburg Opera à

Londres, elle a mené une politique très ouverte à différents répertoires, favorisant particulièrement le vingtième siècle (ouvrages de Viktor Ullmann, Udo Zimmermann, Zbigniew Rudzinski). Sa réputation lui a valu des invitations à diriger les London Mozart Players, le BBC Scottish Symphony Orchestra, l'Opéra de Washington, le Northern Sinfonia, l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre de chambre de Vienne, l'ensemble MusikFabrik notamment.

László Hadady

Né en 1956, après avoir fait des études de hautbois, piano, musique de chambre (avec György Kurtág), de pédagogie, psychologie, psychologie de l'enfant, esthétique musicale, philosophie, analyse musicale, sol-

fège et harmonie il est diplômé de l'Académie Franz Liszt de Budapest en 1979. Il est soliste de l'Orchestre Symphonique de l'Etat hongrois de 1976 à 1980. En 1980 il entre à l'Ensemble Intercontemporain et partage son temps entre ses activités de soliste et de professeur au Conservatoire de Paris. Il donne des master-classes dans le monde entier (de Tokyo à Buenos Aires, et de Melbourne à Damas). Il a été membre du jury au 3^e concours international pour hautbois solo à New York. László Hadady est membre du Quintette à vents Nielsen et du Nouveau Quatuor Baroque. Il est membre fondateur de The International Chamber Music en 1994 (avec entre autres, George Aliról, flûte ; Jens McManama, cor et Claude Faucomprez,

clarinette) ce qui lui permet de parcourir un vaste répertoire. Il a également joué comme soliste avec des orchestres anglais (Philharmonia Orchestra de Londres), allemands, hongrois et français. Quelques noms parmi ses partenaires de musique de chambre : Shlomo Mintz, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, András Schiff, Christian Zacharias ; les quatuors Takács, Keller et Bartók. Il a enregistré des solos pour CBS-Sony et Deutsche Grammophon. En 1995, László Hadady est invité pour deux concerts comme soliste par l'orchestre symphonique de Chicago.

Vincent Bauer

Né en 1947, Vincent Bauer est l'élève de Jean Batigne à Strasbourg puis de Jacques Delecluse au Conservatoire de Paris où il obtient un

premier Prix. Entré à l'Ensemble Intercontemporain en 1978, il a à son répertoire de nombreuses pièces solo de Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Maurice Ohana. Il participe aux tournées internationales de l'Orchestre National de France et des Ballets Félix Blaska, pour qui il joue entre autres des œuvres de Béla Bartók et Luciano Berio en compagnie de Katia et Marielle Labèque. Il participe à la création de *Neptune* de Philippe Manoury et aux créations de *Répons* de Pierre Boulez. Il vient d'enregistrer les *Études d'interprétation pour piano et percussion* de Maurice Ohana.

Jeanne-Marie Conquer

obtient en 1980 le premier Prix de violon du Conservatoire de Paris. Après avoir suivi le cycle de perfection-

nement elle entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1985, elle est également membre du Quatuor de l'Ensemble Intercontemporain. Elle vient d'enregistrer la *Sequenza VIII* pour violon de Luciano Berio chez Deutsche Grammophon.

Hae Sun Kang

Née à Pusan (Corée du Sud), Hae Sun Kang débute le violon à l'âge de 3 ans et poursuit ses études au Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle obtient un premier Prix de violon et de musique de chambre puis effectue au sein du Conservatoire un 3^e cycle de perfectionnement. Titulaire du diplôme supérieur de concertiste de l'Ecole Normale de Musique de Paris, elle travaille

avec, Félix Galimir, Franco Gulli, Wolfgang Schneiderhan, Josef Gingold et Yehudi Menuhin. Lauréate des concours internationaux de violon à Munich, Montréal, Rodolfo Lipizer en Italie, Carl Flesch en Angleterre, Yehudi Menuhin à Paris et premier violon solo de l'Orchestre de Paris de 1993 à 1994, Hae Sun Kang s'est produite en récital et en soliste en France et à l'étranger. Elle entre à l'Ensemble Intercontemporain en février 1994. Elle crée *Quad* de Pascal Dusapin en mars 1996 au Châtelet.

Christophe Desjardins,

né en 1962, est l'élève de Serge Collot au Conservatoire de Paris où il obtient le premier Prix d'alto en 1983, avant de se perfectionner à la Hochschule der

Künste de Berlin auprès de Bruno Giuranna. Il est lauréat du Concours international « Maurice Vieux ». En 1986 il entre comme alto solo au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. En 1990, il crée *Surfing*, pour alto solo et ensemble que lui dédie Philippe Boesmans. En 1990, Christophe Desjardins rejoint l'Ensemble Intercontemporain et a depuis créé de nombreuses pièces en solo, qui ont été écrites pour lui par des compositeurs aussi différents que Ivan Fedele, Denis Cohen, Patrick Marcland, Ton That Tiet. C'est en collaboration avec lui que Luciano Berio a composé *Alternatim*, double concerto pour clarinette, alto et orchestre, qui a été créée en mai 1997 au Concertgebouw d'Amsterdam. Christophe Desjardins a été l'invité du festival de Salzbourg et du Carnegie Hall. Son

répertoire comprend les œuvres pour alto seul les plus marquantes de la seconde moitié du xx^e siècle : citons Luciano Berio, Bernd Aloïs Zimmermann, Bruno Maderna, Franco Donatoni, Emmanuel Nunes et György Ligeti.

Pierre Strauch

Né en 1958, élève de Jean Deplace, Pierre Strauch est lauréat du Concours Rostropovitch de La Rochelle en 1977. En 1978, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire soliste comprend entre autres des œuvres de Zoltan Kodaly, Bernd Aloïs Zimmermann et Iannis Xenakis. Il crée à Paris *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough et *Ritorno degli Snovidenia* de Luciano Berio. Intéressé par la pédagogie et l'analyse musicale, Pierre Strauch est également compositeur. Il a

notamment écrit *La Folie de Jocelin*, commande de l'Ensemble Intercontemporain (1983), *Preludio immaginario* (1988), *Allende los mares* (1989), une série de pièces solo pour violon, violoncelle, contrebasse, piano (1986-1992) et *Siete poemas* pour clarinette seule (1988).

Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976 par Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du xx^e siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour directeur musical David Robertson. Chargé d'assurer la diffusion de la musique de notre temps, l'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par saison. En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs for-

mations de musique de chambre dont ils assurent la programmation. Riche de plus de 1500 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des classiques de la première moitié du xx^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (Ircam). Depuis son installation à la cité de la musique, en 1995, l'Ensemble a développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la cité de la musique ou dans le cadre d'académies

d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

hautbois

László Hadady
Didier Pateau

clarinettes

Alain Damiens
André Trouttet

clarinette basse

Alain Billard

bassons

Pascal Gallois
Paul Riveaux

cors

Jens McManama
Jean-Christophe Vervoitte

trompettes

Antoine Curé
Jean-Jacques Gaudon

trombones

Jérôme Naulais
Benny Sluchin

tuba

Gérard Buquet

percussions

Vincent Bauer
Michel Cerutti
Daniel Ciampolini

pianos/claviers

Florent Boffard
Hidéki Nagano
Dimitri Vassilakis

harpe

Frédérique
Cambreling

violons

Jeanne-Marie
Conquer
Hae Sun Kang
Maryvonne Le Dizès

altos

Christophe
Desjardins
Odile Duhamel

violoncelles

Jean-Guihen Queyras
Pierre Strauch

contrebasse

Frédéric Stochl

musiciens supplémentaires

basson

Marc Trénel

cor

Etienne Godet

percussion

Abel Billard

technique

cité de la musique

Olivier Fioravanti

régie générale

Jean-Marc Letang

Christophe Gualde

régie plateau

Jean Radel

régie son

Marc Gomez

régie lumières

Ensemble

Interconemporain

Jean Radel

régie générale

Damien Rochette

Philippe Jacquin

régie plateau

Etienne Bultingaire

régie son