

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

MÉTISSAGES POSTMODERNES

DU MERCREDI **22** MARS AU MARDI **4** AVRIL 2006

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

Apparue vers la fin des années soixante, la postmodernité musicale représentait une réaction à l'esprit de la *tabula rasa*, à la volonté d'amnésie des tendances radicales d'une avant-garde attachée à un devoir de nouveauté. La réhabilitation du passé s'accompagnait d'un désir de rétablir la communication avec un public raréfié par les dérives élitistes. Des courants très divers allaient naître de ce mouvement, allant d'une nostalgie réactionnaire de la tonalité à la redéfinition ambitieuse de nouvelles perspectives assumant à la fois les avancées théoriques du post-sérialisme et un travail sur la mémoire.

Sinfonia (1968) de Luciano Berio, bien que très fortement imprégnée de ce post-sérialisme, est emblématique du postmodernisme par l'utilisation, dans son troisième mouvement, d'une multitude de citations musicales contemporaines ou appartenant au grand répertoire. Mais chez Berio comme chez d'autres, à la redécouverte du passé devait s'ajouter celle du vernaculaire et celle d'un « ailleurs ». Ainsi, dans la poursuite d'un mouvement amorcé par Debussy, Bartok ou Stravinski, les musiques populaires et les musiques ethniques vinrent enrichir l'invention musicale. Les minimalistes américains furent des acteurs importants d'un postmodernisme revendiquant une facilité d'écoute par l'élaboration de structures répétitives figées dans une utilisation non fonctionnelle de la tonalité. Steve Reich a su trouver une voie personnelle par un métissage musical qui intègre de façon discrète des particularités rythmiques et timbriques des musiques de l'Afrique de l'ouest et de l'Indonésie, par exemple, tout en s'appuyant aussi sur des modèles occidentaux tels que Pérotin, Bach ou Coltrane. Sa nouvelle œuvre *Variations pour vibraphones, pianos et cordes*, poursuit ce travail de métissage.

Elle a été écrite pour la compagnie du chorégraphe anglo-bengali Akram Khan, qui a étudié auprès du gourou Sri Pratap Pawar et qui explore les relations entre les techniques contemporaines et le Kathak, danse classique de l'Inde. Les structures musicales de Reich conviennent parfaitement à la virtuosité et à la gestique quasi mathématique de cette danse ancienne revisitée.

Le métissage, l'hybridation, l'éclectisme, qui avaient suscité des réactions passionnées et hostiles par la désacralisation de l'idée à la fois de musique savante et d'avant-garde qu'ils entraînaient, sont maintenant facilement acceptés voire naturellement absorbés par le langage des jeunes créateurs. La possibilité d'accéder de façon quasi instantanée à une quantité inépuisable de musique de toutes époques, de tous les genres et de tous les horizons géographiques, la démocratisation de plus en plus grande des technologies musicales conduisant à des échanges entre musiciens populaires (rap, techno) et musiciens héritiers de l'ère postsérielle, la prise en compte de nouveaux médias (vidéo), transforment et font évoluer sans cesse une postmodernité métissée. Sous l'impulsion de compositeurs aussi différents que Philippe Manoury ou Bernhard Lang, se dessinent les voies multiples d'une musique savante ouverte à tous les possibles et redessinant les axes d'une nouvelle modernité.

Max Noubel

Mercredi 22 mars - 20h

Salle des concerts

Steve Reich (1936)*Sextet, pour percussions, pianos et synthétiseurs*
28'*Different Trains, pour quatuor à cordes et bande magnétique*America – Before the War
Europe – During the War
After the War
27'

entracte

*Variations pour vibraphones, pianos et cordes*Commande de ECHO (European Concert Hall Organisation) pour le
London Sinfonietta et l'Akram Khan Company – création française
30'**Akram Khan Company****Gregory Maqoma, Young Jin Kim**, danse**Akram Khan**, chorégraphie, danse**London Sinfonietta****Brad Lubman**, direction**Fabiana Piccioli**, design lumières**Sound Intermedia**, design sonore**Durée totale du concert (entracte compris) : 1h45**

Avec le concours du Programme Culture 2000 de l'Union européenne.

Steve Reich*Sextet*Commande : Laura Dean Dancers
and Musicians et le Gouvernement
français pour l'ensemble Nexus.
Composition : 1984-1985.Création : Première version : Paris,
Centre Pompidou, 19 décembre
1984 ; Version révisée(jouée pour accompagner *Impact*
de Laura Dean) : Brooklyn, New
Wave Festival, 31 octobre 1985.

Éditeur : Boosey and Hawkes.

Composé pour trois marimbas, deux vibraphones, deux grosses caisses, crotales, baguettes, tam-tam, deux pianos et deux synthétiseurs, le *Sextet* comprend cinq mouvements. Ils sont enchaînés sans interruptions mais se distinguent clairement les uns des autres par de brusques changements de tempo. Ils constituent une forme en arche dont les parties extrêmes sont les plus lentes. Sur le plan harmonique, des cycles d'accords générant le matériau motivique se répondent de façon symétrique de part et d'autre du mouvement central, associant ainsi le premier au dernier, le second au quatrième. L'influence de la musique africaine, qui fascine depuis longtemps Reich, se manifeste dans le *Sextet* à plusieurs niveaux. Dans la présence des trois marimbas, qui rappelle inévitablement le balafon, tout comme dans la technique de jeu à plusieurs musiciens sur le même clavier, mais surtout dans l'invention rythmique jouant souvent sur l'ambiguïté métrique et sur l'instabilité des accents. Cette inspiration d'Afrique noire se voit métissée ici par les techniques occidentales d'écriture comme le canon ou les jeux d'échanges de rôles qu'opère habilement le compositeur entre des mélodies et des accompagnements dans certains mouvements.

*Different Trains*Commande : Kronos Quartet.
Composition : 1988.
Création : le 2 novembre 1988 au
Queen Elizabeth Hall de Londres par
le Kronos Quartet.
Éditeur : Boosey and Hawkes.

Sur les rythmes mécaniques, obsédants, aux sons agressifs des cloches et des sifflets des anciens trains roulant à différentes vitesses pour parcourir l'Amérique d'ouest en est, puis l'Europe, avant de revenir sur le Nouveau Continent, cette œuvre « documentaire » effectue un voyage à la fois autobiographique et historique au cœur des années sombres de la Seconde Guerre mondiale. Des fragments plus ou moins compréhensibles de récits de cette époque provenant de la vieille gouvernante du compositeur, d'un conducteur de train de la période où, enfant du divorce, il était ballotté entre New York et Los Angeles, de survivants des trains conduisant aux camps d'extermination, jalonnent ces trajets. Malgré le réalisme des sources enregistrées et la charge émotive du sujet, l'œuvre évite tout épanchement expressif grâce à la distanciation que crée le principe de répétition cher à Reich. La démarche compositionnelle de *Different Trains* trouve ses racines dans les expériences menées plus

de vingt ans auparavant sur des voix parlées enregistrées, notamment dans *It's Gonna Rain* (1965), où un fragment de discours d'un prêcheur noir est mis en boucle, ou encore dans *Come out* (1966). Ici, les diverses sources enregistrées, transférées sur la bande, constituent un matériau de base générant la musique jouée par le quatuor à cordes. Les bribes de discours échantillonnées, par exemple, deviennent des *speech melodies* reprises fidèlement par les cordes.

Max Noubel

Variations pour vibraphones, pianos et cordes

Composition : 2005.
Commande : ECHO (European Concert Hall Organisation) pour le London Sinfonietta et l'Akram Khan Compagny.
Éditeur : Boosey and Hawkes.

Variations pour vibraphones, pianos et cordes (2005) est orchestré pour quatre vibraphones, deux pianos et trois quatuors à cordes. J'avais déjà associé le son argenté des vibraphones et celui des cordes dans *The Four Sections* (1997), et l'idée s'est imposée d'elle-même quand j'ai pensé au son général de cette nouvelle pièce.

Variations pour vibraphones, pianos et cordes est un arrangement de variations plus traditionnel que celui que j'avais réalisé en 2004 dans *You Are (Variations)*. Sur le plan harmonique, l'ensemble de l'œuvre repose sur quatre accords de dominante dont les fondamentales s'enchaînent par tierces mineures (*ré, fa, la* bémol et *si*). Dans le premier mouvement, ce cycle est exécuté deux fois de façon pratiquement identique avant d'être à nouveau repris une première puis une deuxième fois dans une forme plus libre. Les pianos, qui produisent des accents imprévisibles dans les graves tout au long de la pièce, jouent essentiellement sur les deuxième, quatrième, sixième et cinquième degrés de la gamme. Ces accents irréguliers créent une impression d'harmonie en levée, un sentiment d'harmonie positive.

La forme de *Variations pour vibraphones, pianos et cordes* est assez traditionnelle. Elle comporte trois mouvements : rapide, lent, rapide. Le mouvement lent commence au milieu du cycle, sur *la* bémol ; il le termine, puis il reprend au début pour s'interrompre sur *la* bémol au moment de la transition avec le troisième mouvement. Au cours de ce mouvement lent, on réentend par endroits

des bribes du matériau mélodique du premier mouvement plus ou moins modifié.

Le dernier mouvement commence lui aussi au milieu du cycle (c'est-à-dire sur *la* bémol) ; il passe ensuite au *si* puis revient sur *ré* pour la dernière variation. À mesure que l'on avance dans l'œuvre, les mouvements sont donc de plus en plus courts (le premier mouvement est, de loin, le plus long, le deuxième est plus court que le premier tandis que le dernier est le plus court des trois).

Dans *Variations pour vibraphones, pianos et cordes*, j'ai réutilisé l'une de mes anciennes techniques : elle consiste à remplacer les silences par des sons, c'est-à-dire à remplir le vide avec le matériau mélodique tout en ajoutant des voix harmoniques en notes tenues à mesure que chaque variation progresse. Les variations commencent donc dans leur forme la plus rudimentaire, puis elles se mettent à accumuler de plus en plus de matériau mélodique et harmonique. Cette pièce, qui combine les traits les plus anciens et les traits les plus récents de ma musique, est ma pièce la plus modulaire depuis de nombreuses années.

Variations pour vibraphones, pianos et cordes est une commande de la European Concert Hall Organisation pour le London Sinfonietta. La pièce dure environ vingt-cinq minutes.

Steve Reich

Notes de programme de Steve Reich reproduites avec l'aimable autorisation des éditions Boosey & Hawkes.

Vendredi 24 mars - 20h
Salle des concerts

Philip Glass (1937)
Concerto pour violon
I.
II.
III.
25'

entracte

Luciano Berio (1925-2003)
Sinfonia
I.
II. O King
III. In ruhig fließender Bewegung
IV.
V.
32'

Gidon Kremer, violon
Swingle Singers
Orchestre Philharmonique de Radio France
Mario Venzago, direction

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h30

Coproduction Cité de la musique, Radio France.

Ce concert est enregistré par Radio France, partenaire de la Cité de la musique.

Philip Glass
Concerto pour violon

Composition : 1986-87.
Commande : American Composers Orchestra.
Dédicace : Dennis Russell Davies et Paul Zukofzky.
Création : le 5 avril 1987 par Paul Zukofzky et les commanditaires sous la direction de Dennis Russell Davis.
Éditeur : Dunvagen Music Publishers.
Effectif : violon solo - 2 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes (+ clarinette basse), 2 bassons - 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones (+ trombone basse), 1 tuba - 5 percussions - harpe - cordes.

En s'attelant à un concerto pour violon pour sa première – et tardive – œuvre orchestrale, Glass choisit délibérément un genre très représentatif de la tradition occidentale des XVIII^e et XIX^e siècles. Si l'on y reconnaît quelques-uns des principes fondamentaux du minimalisme que Glass développe depuis sa rencontre avec la musique indienne en 1965, le *Concerto pour violon* renoue avec certaines tournures expressives et certains éléments de langage typiques de la musique tonale. L'harmonie séquentielle, le traitement des formules mélodiques et des textures orchestrales notamment donnent un tour nettement néo-baroque – ou « pré-classique » – à l'œuvre. D'un côté, la banalité revendiquée des matériaux était une manière pour Glass de faire siens des éléments rejetés depuis les années soixante en les soumettant à la réduction minimaliste et au principe de montage additif. De l'autre, la connotation de certains traits visait une forme d'efficacité expressive à partir d'une économie de moyens radicale.

L'œuvre est bâtie en trois mouvements vif-lent-vif, selon le modèle traditionnel du concerto de soliste au XVIII^e siècle, quoique ce découpage n'ait pas été prévu au départ. Le premier mouvement est basé sur une forme extensive qui peut rappeler le principe de la ritournelle des origines du concerto italien. La formule en arpèges du début, utilisée comme un *pattern* répété dans un flux rythmique constant, traverse toujours les mêmes séquences harmoniques qui, transposées et montées différemment entre elles, amènent des variations de couleur et d'éclairage. Des phrases plus mélodiques ou des réponses orchestrales viennent souligner celles-ci, sans interrompre la continuité. Le second mouvement revisite le principe de la variation sur basse contrainte et trouve des accents de désolation, en accord avec le dépouillement extrême de la substance musicale. Sur une séquence harmonique immuable, le violon énonce d'abord une longue ligne construite par broderies ou sauts successifs à partir d'une note pivot : mélodie ramenée à sa plus simple expression. Une variation ornementale vient se superposer à la première idée qui se diffuse dans l'orchestre. Une seconde variation poursuit le processus : l'ensemble ajoute, en la figeant, l'idée ornementale tandis que le soliste revient aux lignes

lyriques du début.

Le troisième mouvement accuse les différences de texture et joue d'aplats de couleurs pour dramatiser la répétition de deux éléments dominants : une formule de virtuosité convenue et une cellule rythmique syncopée. Ce caractère plus dramatique vient animer le mouvement qui reste cependant fidèle à la forme non-orientée et non-développante caractéristique de la musique de Philip Glass. Ce finale acquiert une fonction clairement récapitulative, notamment dans sa coda lente qui reprend les éléments du mouvement initial.

Luciano Berio *Sinfonia*

Composition : 1968-1969.
Création : le 10 octobre 1968
à New York par les Swingle Singers
et l'Orchestre Philharmonique
de New York sous la direction
du compositeur ; puis, pour la version
complète, le 8 octobre 1970
par les mêmes interprètes
sous la direction de Leonard Bernstein,
à qui l'œuvre est dédiée.
Éditeur : Universal Edition.

Le premier mouvement annonce dans la résonance d'un gong l'univers mythique qui sera développé dans l'ensemble de la *Sinfonia*. Des fragments isolés du livre de Claude Lévi-Strauss *Le Cru et le cuit*, ayant trait aux distinctions primordiales entre l'eau et le feu et à l'interdit de l'inceste, suggèrent une sorte de récit cosmogonique disloqué. Une structure harmonique à la fois douce et persistante sert de soubassement au début du mouvement. La fluidité des voix est parfois brutalement déchirée par des clusters soutenus par tout l'orchestre. La texture évolue plus loin vers un univers plus mobile : un principe concertant est esquissé entre le piano et l'orchestre dont toutes les ressources sont progressivement mobilisées ; mais ce principe est bientôt suspendu avec le retour des voix qui préparent le second mouvement.

O King fut écrit en hommage à Martin Luther King en 1967, puis remanié et inséré comme deuxième mouvement de la *Sinfonia*. Le principe formel de la pièce consiste en une cristallisation progressive de l'invocation du héros assassiné (« *O, Martin Luther King* ») à partir d'une série de hauteurs, reproduite dans les différentes voix. Les décalages, les échos et les effets de résonances dans l'orchestre créent un nuage harmonique changeant au milieu duquel les voix semblent flotter, délivrées de toute pesanteur.

« *Je songeais depuis longtemps à explorer par l'intérieur une musique du passé, exploration créatrice qui fut en même temps*

une analyse, un commentaire et une amplification de l'original, fidèle à mon principe (qui se perd dans la nuit des temps) que la meilleure façon d'analyser et de commenter quelque chose est, pour un compositeur, de faire quelque chose de nouveau en utilisant le matériau de ce qu'il veut analyser et commenter ». Ainsi, Berio résume la démarche qui préside au troisième mouvement, *In ruhig fließender Bewegung* (« Dans un mouvement calme et fluide »). L'« objet trouvé » est le troisième mouvement de la *Deuxième Symphonie* (dite « Résurrection ») de Gustav Mahler dont l'œuvre, selon Berio, « *semble porter le poids de toute l'histoire de la musique de ces deux derniers siècles* ». Pour décrire la présence du scherzo de Mahler dans sa propre *Sinfonia*, le compositeur prend l'image « *d'une rivière traversant un paysage constamment changeant, disparaissant parfois sous terre pour ressortir dans un décor totalement différent, dont le cours est parfois visible, parfois caché, parfois présent sous une forme parfaitement reconnaissable et parfois disséminé en une multitude de petits détails perdus dans l'environnement musical* ». Ce mouvement de symphonie, lui-même réécriture d'un lied antérieur aux matériaux très composites, génère un flot de références musicales : certaines prolongeant la thématique de l'eau (*La Mer* de Debussy, la scène de la noyade de *Wozzeck*, la « *Pastorale* » de Beethoven), parmi des dizaines d'autres empruntées à Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Strauss, Ravel, Stravinski, Schönberg, Webern, Hindemith, jusqu'à des contemporains tels Boulez, Globokar, Pousseur, Stockhausen ou Berio lui-même. Loin de relever du simple collage, la musique de Berio cherche à intégrer ces sources disparates dans une forme dramatique complexe et une cohésion du geste musical, au sein desquelles les citations apparaissent comme des indicateurs ou des proliférations à partir des caractéristiques harmoniques, thématiques et formelles du scherzo mahlerien. Les correspondances intertextuelles complexifient encore ce jeu en truffant l'extrait de *L'Innommable* de Samuel Beckett, lui-même proliférant, de fragments de Joyce, Valéry, de slogans de mai 68, de propos quotidiens et d'indications musicales et scéniques.

Le quatrième mouvement est relié par son caractère lyrique et sa physionomie musicale au second, dévoilant

ainsi la structure concentrique de l'œuvre autour du troisième mouvement. Son texte laconique (« *Rose de sang, appel doux bruyant* ») renvoie à celui du quatrième de la même *Symphonie* de Mahler (« *O Röschen rot* »), auquel il emprunte son incise initiale, en même temps qu'il établit un lien avec la thématique du « sang » introduite dans le premier mouvement.

Mais c'est surtout à la cinquième partie qu'incombe une fonction de synthèse : elle opère vis-à-vis de l'œuvre entière ce que la troisième opérait vis-à-vis du modèle mahlérien. Reprenant la substance mythique et le développement musical laissé en suspens dans le premier mouvement, elle donne consistance et continuité au récit de la mort du héros et l'achève. La substance musicale des trois autres mouvements y converge également, parachevant le projet d'une œuvre ambitieuse qui tente de donner forme aux désordres de l'histoire et de s'élever à la puissance structurante du mythe.

Cyril Béros

Vendredi 31 mars - 20h

Salle des concerts

Bernhard Lang (1957)

Differenz/Wiederholung 2, pour 2 voix, rappeur, guitare électrique, violon électrique et ensemble
Avec la projection d'une vidéo de **Laurent Goldring**, commande de l'Ensemble intercontemporain, de Wien Modern et de Casa da Musica Porto.
45'

Salome Kammer, voix de femme

Mag. Risgar Koshnaw, voix d'homme

Todd, rappeur

Robert Lepenik, guitare électrique

Jeanne-Marie Conquer, violon électrique

Ensemble intercontemporain

Jonathan Nott, direction

entracte

Edgar Varèse (1883-1965)

Densité 21,5, pour flûte

Edgar Varèse remixé par erikm (1970)

Densité 21,5, pour flûte

Interventions progressives d'**erikm** sur des extraits de *Vortex Temporum* de **Gérard Grisey** (1946-1998)

30'

Emmanuelle Ophèle, flûte

Alain Billard, clarinette

Hidéki Nagano, piano

Jeanne-Marie Conquer, violon

Christophe Desjardins, alto

Eric-Maria Couturier, violoncelle

erikm, platines et électronique

Technique Ensemble intercontemporain

Durée du concert (entracte compris) : 1h35

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Bernhard Lang

Differenz/Wiederholung 2

« *La tête est l'organe des échanges, mais le cœur, l'organe amoureux de la répétition* »
Gilles Deleuze

Composition : 1998-1999.
Création : 2 octobre 1999 à Graz,
ORF-Musikprotokolls.
Effectif : voix de femme, voix
d'homme, rappeur, guitare électrique,
violon électrique solistes ; hautbois,
clarinette, saxophone ténor en si
bémol, 2 percussions, 2 synthétiseurs
SY99, 2 violoncelles, contrebasse,
projection sonore.
Éditeur : Zeitvertrieb Wien Berlin

La pièce *Differenz / Wiederholung 2* est fondée sur des textes de Gilles Deleuze, William Burroughs et Christian Loidl. D'un côté, c'est la dialectique poétique des deux termes répétition et différence, que Deleuze évoque dans son œuvre *Différence et Répétition*, et de l'autre côté, c'est la poésie dialectique de la répétition biologique chez Burroughs, qui mènent au discours, déployé au sein de la pièce, sur l'oubli, la différenciation, l'engourdissement, le souvenir et l'indifférence. Depuis longtemps déjà, ce discours a une connotation politico-esthétique, clairement perceptible chez les deux auteurs.

Les théories du film qui ont été développées plus ou moins simultanément par Deleuze et Burroughs/Gysin nous montrent un autre rapprochement étonnant entre les deux groupes de textes. À part les films du réalisateur d'avant-garde autrichien Martin Arnold, les films de Burroughs avec Anthony Balch (comme par exemple *Ghosts at N° 9*) eurent un effet stimulant non négligeable pour la création des trois pièces de la série *Differenz/Wiederholung* qui existent jusqu'à présent.

Bernhard Lang

Edgar Varèse

Densité 21,5

Composition : 1936.
Création : 16 février 1936 à New
York, Carnegie Hall, par Georges
Barrère, flûte.
Effectif : flûte solo.
Éditeur : Ricordi.

Malgré le caractère monodique de *Densité 21,5*, la rigidité de sa structure est franchement définie par le plan harmonique que le déroulement mélodique a soin de préciser et d'accuser. *Densité 21,5* est basée sur deux courtes idées mélodiques : la première de rythme binaire modale, qui annonce et termine la composition ; la deuxième de rythme ternaire atonale, prêtant son élasticité aux courts développements qui se placent entre les réitérations de la première idée.

Edgar Varèse

Gérard Grisey

Vortex Temporum

Composition : 1995.
Commande : Ministère français de la
Culture, Ministerium für Kunst Baden-
Württemberg et de la Westdeutscher
Rundfunk Köln, à la demande
spécifique de l'Ensemble Recherche.
Création : en avril 1996 à Witten par
l'Ensemble Recherche sous la
direction de Kwamé Ryan.
Dédicace : I. Gérard Zinstag, II.
Salvatore Sciarrino, III. Helmut
Lachenmann.
Effectif : piano, flûte/flûte en sol/flûte
basse, clarinette en si bémol/clarinette
basse/clarinette en la, violon, alto,
violoncelle.
Éditeur : Ricordi

Le titre : *Vortex Temporum* (« Tourbillon des temps ») définit la naissance d'une formule d'arpèges tournoyants et répétés, et sa métamorphose dans différents champs temporels. J'ai tenté ici d'approfondir certaines de mes recherches récentes sur l'application d'un même matériau à des temps différents. Trois *Gestalten* sonores : un événement originel – l'onde sinusoïdale – et deux événements adjacents – l'attaque avec ou sans résonance et le son entretenu avec ou sans crescendo ; trois spectres différents : harmonique, inharmonique « étiré » et inharmonique « comprimé » ; trois temps différents : ordinaire, plus ou moins dilaté et plus ou moins contracté... tels sont les archétypes qui président à *Vortex Temporum*. Outre la formule tourbillonnaire initiale directement issue de *Daphnis et Chloé*, le vortex m'a suggéré une écriture harmonique centrée sur les quatre notes de la septième diminuée, accord rotatif par excellence. En effet, en considérant tour à tour chaque note de l'accord comme note sensible, il permet de multiples modulations. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de musique tonale, mais bien plutôt de saisir ce qui dans son fonctionnement est encore aujourd'hui actuel et novateur.

Ainsi, cet accord est ici à l'intersection des trois spectres précédemment décrits et en détermine les différentes transpositions.

Il joue donc un rôle nodal dans l'articulation des hauteurs de *Vortex*. On se retrouve littéralement inscrit dans les quatre fréquences du piano accordées un quart de ton plus bas, cette atteinte au sacro-saint tempérament du piano rendant à la fois possible une distorsion du timbre de l'instrument et une meilleure intégration aux différents micro-intervalles nécessaires à la pièce.

Dans *Vortex Temporum*, les trois archétypes précités vont circuler d'un mouvement à l'autre dans des constantes de temps aussi différents que celui des hommes (temps du langage et de la respiration), celui des baleines (temps spectral des rythmes du sommeil) et celui des oiseaux ou des insectes (temps contracté à l'extrême où s'estompent les contours).

Ainsi, grâce à ce microscope imaginaire, une note devient timbre, un accord devient complexe spectral et un rythme

une houle de durées imprévisibles.

Les trois sections du premier mouvement, dédié à Gérard Zinstag, développent trois aspects de l'onde originelle, bien connus des acousticiens : l'onde sinusoïdale (formule tourbillonnaire), l'onde carrée (rythmes pointés) et l'onde en dents de scie (solo de piano).

Elles déroulent un temps que je qualifierais de jubilatoire, temps de l'articulation, du rythme et de la respiration humaine. Seule, la section de piano nous porte aux limites de la virtuosité.

Le deuxième mouvement, dédié à Salvatore Sciarrino, reprend un matériau identique dans un temps dilaté.

La *Gestalt* initiale s'entend ici une seule fois, étalée sur toute la durée du mouvement.

J'ai cherché à créer dans la lenteur une sensation de mouvement sphérique et vertigineux. Les mouvements ascendants des spectres, l'emboîtement des fondamentaux en descentes chromatiques et les filtrages continus du piano génèrent une sorte de double rotation, un mouvement hélicoïdal et continu qui s'enroule sur lui-même.

Au premier mouvement qui développe dans la discontinuité les différents types ondulatoires, le troisième mouvement, dédié à Helmut Lachenmann, oppose un long processus permettant de créer entre les différentes séquences les interpolations qui paraissent impensables. La continuité s'impose peu à peu et avec elle le temps dilaté devenu une sorte de projection à grande échelle des événements du premier mouvement.

La métrique déjà malmenée au cours du premier mouvement est ici souvent noyée dans le vertige de la durée pure.

Les spectres à l'origine du discours harmonique et déjà développés dans le second mouvement s'étalent ici afin de permettre à l'auditeur d'en percevoir la texture et de pénétrer dans une autre dimension temporelle.

Le temps contracté fait aussi son apparition sous la forme de saturations fulgurantes et permet de réentendre à une autre échelle les différentes séquences du troisième mouvement.

Entre les différents mouvements de *Vortex Temporum* sont prévus de courts interludes. Les quelques souffles, bruitages et ombres sonores qu'on y entend sont destinés

à colorer discrètement le silence malhabile et quelquefois même la gêne involontaire des musiciens et des auditeurs qui reprennent leur souffle entre deux mouvements. Ce traitement du temps de l'attente, ce pont jeté entre le temps de l'auditeur et celui de l'œuvre, n'est pas sans rappeler ceux de *Dérives*, de *Partiels* ou de *Jour, Contre-jour*. Ici, bien entendu, ces quelques bruits ne sont pas sans rapports avec la morphologie de *Vortex Temporum*. Abolir le matériau au profit de la durée pure est un rêve que je poursuis depuis de nombreuses années. *Vortex Temporum* n'est peut-être que l'histoire d'un arpège dans l'espace et dans le temps, en deçà et au-delà de notre fenêtre auditive et que ma mémoire a laissé tourbillonner au gré des mois dévolus à l'écriture de cette pièce. *Vortex Temporum* est une commande conjointe du Ministère de la Culture, du Ministerium für Kunst Baden-Württemberg et de la Westdeutscher Rundfunk Köln à la demande spécifique de l'Ensemble Recherche. En outre, je tiens à remercier la Fondation Henry Clews et la Fondation des Treilles qui m'ont accueilli dans un lieu propice à la composition de cette pièce.

Gérard Grisey

Entretien entre Jacques Amblard et erikm

J. A. : *Quels procédés employez-vous pour « remixer » des œuvres de musique savante en temps réel ?*

erikm : En ce qui concerne *Densité 21,5*, œuvre d'Edgar Varèse pour flûte solo, nos interventions (celle de la flûtiste et la mienne) ne seront pas simultanées. D'abord, la flûtiste donnera la pièce dans son intégralité, seule. Puis je proposerai mon « commentaire électronique » de l'œuvre. À partir d'un enregistrement, j'ai tâché de mettre en valeur certains aspects du timbre, comme les bruits de clés ou le souffle. Je m'intéresse aux « interstices » de l'œuvre. C'est aussi un hommage à Varèse qui fut l'un des premiers à faire de la musique avec tous les bruits (« parasites » ou non) produits par les instruments. Ensuite, j'ai gravé un disque vinyle à partir de ce petit travail préalable.

Lors du concert, j'improviserai alors des « scratches » sur ce disque vinyle.

J. A. : *Comme dans le hip-hop ?*

erikm : Pas exactement. Il y aura bien sûr de ces « baby-scratches » ou « crab scratches », procédés les plus traditionnels du « scratching » hip-hop. Mais je pourrai aussi varier certains paramètres, comme le poids du diamant (par exemple en rendant sa pression plus légère sur le microsillon, ce qui produit un « filtre naturel » de certaines fréquences), ou je modifierai la vitesse de rotation du disque, ou j'éteindrai et rallumerai simplement la platine. Le fait d'éteindre, par exemple, engendre ce saisissant effet de « mort » du son qui s'embourbe progressivement dans le grave. Enfin le système « 3Kpad ∞ » permet d'échantillonner les sons et de traiter ces échantillons (« samples ») en temps réel : par exemple de les « augmenter » ou de leur donner un écho.

J. A. : *Et en ce qui concerne Vortex temporum de Gérard Grisey ?*

erikm : Cette fois, nous « jouerons » tous ensemble (piano, violon, violoncelle, alto, flûte, clarinette et moi-même). J'ai placé un micro devant chaque instrumentiste que je pourrai ainsi mettre en valeur séparément des autres. Mes interventions seront d'abord modérées, puis de plus en plus appuyées, pour culminer à la fin dans un effet d'« orchestre cosmique », si vous voulez.

J. A. : *Donc cette fois-ci, pas de scratching ?*

erikm : Si, mais à un moment précis seulement. Le second extrait de l'œuvre originale, normalement, contient une cadence de piano (comme dans le long solo final d'un concerto). Dans notre « version », c'est moi qui proposerai alors une session de scratching (sur un disque vinyle que j'ai gravé à partir de la cadence de piano préenregistrée).

J. A. : *Cela donnera un effet de cadence de « concerto pour platine », alors ? Donc vous y apparaîtrez virtuose ?*

erikm : Non, la virtuosité ne m'intéresse pas particulièrement. J'espère apparaître, dans cette cadence, en tant qu'*instrumentiste*

au même titre que les autres, plutôt que comme ingénieur du son (en retrait) ou chef d'orchestre (en avant), idées que d'autres passages pourraient induire. Car c'est ainsi peut-être qu'une réelle « rencontre » peut avoir lieu entre les mondes savants et populaires, simplement « entre instrumentistes musiciens », chacun avec sa technique digitale propre.

Mars 2006

Mardi 4 avril - 20h

Salle des concerts

Philippe Manoury (1952)*On-Iron***Yannis Kokkos**, conception scénique**Aurélien Leriche**, assistant à la scénographie**Éric Duranteau**, création vidéo**Kristina Vahrenkamp**, soprano**Hélène Moulin**, alto**Maciej Kotlarski**, ténor**Paul-Alexandre Dubois**, baryton**Ève Payeur**, percussions**Denis Comtet**, clavier**Accentus****Laurence Equilbey**, direction**Denis Comtet**, chef associé de la production**Serge Lemouton**, réalisation informatique musicale Ircam**Joachim Olaya**, ingénieur son**Jean-François Durante**, régisseur lumière**Philippe Manoury**, projection sonore

Dispositif électroacoustique

Dispositif d'interaction sons/images réalisé à l'Ircam-Centre Pompidou

Les textes en grec ancien ont été enregistrés par **Angélique Ionatos**.**Durée du concert : 1h15 sans entracte**

Commande du Carré Saint-Vincent, Orléans.

Coproduction Accentus, Ircam-Centre Pompidou, Théâtre National Populaire

de Villeurbanne, Cité de la musique, Opéra de Rouen/Haute-Normandie,

Carré Saint-Vincent/Scène Nationale d'Orléans, Grame- Biennale Musiques en Scènes.

Avec le soutien du Fonds de Création Lyrique et du DICREAM-Ministère de la culture et de la communication.

Accentus est aidé par le Ministère de la culture et de la communication-Drac-Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Il est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, de Musique Nouvelle en Liberté et de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) pour ses tournées à l'étranger. Mécénat Musical Société Général, mécène principal d'Accentus.

Philippe Manoury **Cosmogonie du rêve***On-Iron*

Auteur de trois opéras et de pages remarquables pour divers ensemble vocaux, familier de l'électroacoustique et du temps réel, Philippe Manoury s'est associé pour *On-iron* au scénographe grec Yannis Kokkos, un proche de la musique d'aujourd'hui, collaborateur notamment de Georges Aperghis, Luciano Berio et Philippe Fénelon. Cette première expérience commune s'est réalisée autour de fragments plus ou moins abstraits laissés par le philosophe hellène Héraclite d'Éphèse (v. 576-v. 480 av. J.-C.), pour donner naissance à un spectacle agrégeant une langue morte chargée de culture mais dont on ne sait précisément la façon dont elle sonnait aux technologies les plus avancées. Dans les cent trente fragments de son traité métaphorique *Sur la nature* qui nous sont parvenus, Héraclite décrit un monde où tout passe, change et meurt à chaque instant. Les contraires sont identiques, et c'est un même être, toujours fuyant, qui revêt les formes les plus opposées. L'été et l'hiver, la guerre et la paix sont analogues. Mère souveraine de l'univers, la guerre est le droit et l'ordre du monde, si bien que partout émergent des tensions contraires.

« *Terme façonné par Héraclite, on-iron signifie à la fois l'être (on) et le rêve (iron), ou l'être rêveur, à qui est également associée l'ironie* », explique Yannis Kokkos. Le livret a été conçu par Philippe Manoury avec un certain nombre de fragments. Pas de narration au sens strict, la structure étant avant tout musicale et poétique. À travers le rêve et la façon dont l'homme le conçoit, précise Kokkos, *On-iron* est une réflexion éthique sur l'univers, une exploration philosophique du comportement humain *via* une approche sensible des textes d'Héraclite, mystérieux jusque dans leur fragmentation. Certains sont traduits, car il importe que l'ensemble soit compréhensible. Rien dans la scénographie ne rappelle l'Antiquité, car ce qui émerge des temps les plus reculés est aussi ce qu'il se trouve de plus contemporain, puisqu'il s'agit de sujets fondamentaux, immuables fruits de préoccupations humaines inaltérables, à l'exemple de la tragédie grecque qui a forgé une cosmogonie. L'onirisme de la musique de Manoury peut ainsi s'épanouir avec Héraclite. Compositeur et scénographe ont également

trouvé ici à exprimer leur ferveur pour l'œuvre de Stanley Kubrick et sa conception de l'espace. « *Il s'agissait pour nous, dit Kokkos, de mettre en œuvre un objet scénique fait de musique et d'images préenregistrées et live, l'œuvre étant la première à utiliser un logiciel développé à l'Ircam transformant en direct à la fois le son et la vidéo.* » Ainsi, aux images et aux sonorités suscitées par ces textes en langue archaïque sont appliquées les techniques les plus neuves de transformation en temps réel pour engendrer un maelström de formes abstraites visuelles et musicales s'organisant sur scène par la superposition de cycles, sommeil, feu, eau, air, terre et leurs métamorphoses astrales, tout en laissant percer les ombres des chef, solistes, choristes et instrumentistes. Musique et matière visuelle sont ainsi toujours mouvantes et interactives entre les voix *a capella* des trente-six chanteurs d'Accentus et celles des solistes synchronisées par ordinateur, entre la projection d'images inspirées des quatre éléments naturels et leur développement en temps réel sous l'empire des sons, entre l'Antiquité, la modernité et leur harmonie à travers l'espace-temps.

Bruno Serrou

À propos d'*On-Iron*

Le propos premier de *On-Iron* est de tenter de relier une pensée très ancienne, fondatrice, avec une possible pensée future, entrevue grâce à l'utilisation assidue de procédés expérimentaux.

Nous ne connaissons la pensée d'Héraclite que sous forme de fragments, provenant d'un livre disparu, qui nous ont été restitués par des commentateurs. Élaborée à l'aube de l'Histoire, cette pensée continue de nous questionner aujourd'hui. Ainsi, rien ne m'a semblé plus légitime, plus intrigant, que de la confronter à une forme de représentation expérimentale.

J'éprouve néanmoins une certaine difficulté à définir ce qu'est *On-Iron*. Ce n'est certes pas un opéra (il n'y a pas de personnages), ni un oratorio (pas de sujet religieux), pas plus une cantate (pas d'orchestre ni de mouvements séparés). Il y a quatre chanteurs solistes, un chœur, une percussion, de la musique électronique et des images. Je me refuse à appeler cela « un spectacle ». Tout ce que je peux dire, c'est que *On-Iron* est ce qui n'existait pas. Je pourrais parler de « représentation » dans laquelle les mots d'Héraclite constituent le noyau initial à partir duquel se déploient les sons, les images et leurs distributions spatiales respectives. Loin de vouloir « illustrer » le sens par l'image ou compléter l'image par le son (encore moins le contraire), je me suis attaché à l'idée de faire émerger selon un rapport poétique, voire selon une certaine mécanique poétique, des confrontations, des rencontres, parfois des équivalences. Un mouvement rotatif, un scintillement, une très graduelle transformation de matières concrètes en formes abstraites, une vitesse, une décomposition spectrale de couleurs et de sons, un rythme..., tout cela constitue des « réceptacles » qui peuvent accueillir sons, mots et images, les « unir » à des moments précis (privilegiés ?) et les offrir ainsi à la perception comme une sorte d'expérience synesthésique. Du moins, c'est cette intuition – sinon conviction – qui nous a guidés, Yannis Kokkos et moi-même.

Certes, la technologie nous permet aujourd'hui de transformer les sons par les images et inversement.

Mais « l’interactivité » – mot tant prisé de nos jours – ne doit pas nous leurrer. Regardez une branche d’arbre ballottée par le vent en écoutant un menuet ou une valse lente : vous aurez peut-être l’impression d’une parfaite concordance entre les deux, car vous aurez créé en vous-même les conditions de leur lien, pourtant improbable. Il ne faudra pas trop chercher de rapports rationnels ou logiques dans *On-Iron*.

On-Iron est « structuré » comme un rêve ; un rêve qui descend, se tresse, s’amplifie, se brouille, mais qui toujours se ramifie à sa condition initiale : celle du dormeur. Un rêve qui en engendre d’autres – six pour être précis – comme autant de strates qui seront visitées au cours des quatre grands cycles qui constituent l’œuvre. Le cycle des astres, le cycle de la morale, le cycle de la métaphysique et le cycle des métamorphoses amènent celui des éléments : le Feu, l’Eau, la Terre, l’Air et de nouveau le Feu, car « *tout sera créé et détruit par le feu* », nous dit Héraclite. Entre les mondes du dormeur et ceux des éléments, il y a de grandes oscillations qui président à des constructions et des déconstructions. Le chœur se désagrège, disparaît même, pour renaître sous une forme à chaque fois différente: tutti, chœur voix égales, double ou triple chœur. C’est sur cette respiration, en effet, primordiale et indivise, que repose toute l’œuvre. Les mondes du dormeur, du sommeil, sont ceux de la décomposition du langage en unités autonomes : bruits, phonèmes, consonnes, voyelles s’amassent en des couches parallèles mais asynchrones ; comme des promesses – sinon des prémices – d’un langage éveillé, conscient. À l’opposé, les mondes des éléments déploient sans ambages leur masse de matière constituée, dans toute sa plénitude.

Cette opposition, semblable à celle du squelette et de la chair, renvoie à ce qui constitue, à mon sens, l’un des problèmes les plus cruciaux dans la création musicale de notre époque. Je pense ici au refus, sinon au déni, souvent affiché, des hauteurs au profit des seules textures bruitées. Comme si la musique ne pouvait plus s’exprimer que par sa propre décomposition ou déconstruction. Cette tendance, historiquement justifiée et novatrice chez un

Lachenmann ou chez certains autres compositeurs de sa génération, devient aujourd’hui (ce qu’il faut bien appeler) un nouveau conformisme. Or, vouloir la rejeter en bloc me semble tout aussi abscons que la vénérer comme l’expression par excellence de la création musicale contemporaine. D’abord parce que, en rejetant par principe les hauteurs, l’on prive l’oreille de ce pour quoi elle est précisément, et de loin, la mieux outillée, la plus sensible. Ensuite parce que les conditions historiques et sociales qui ont vu naître cette esthétique ne sont aujourd’hui que de vieilles lunes. Enfin parce que, comme toute tendance esthétique qui a une certaine valeur, elle représente un acquis nouveau qui est en droit de réclamer sa raison d’être. C’est pourquoi je l’ai intégrée dans un mouvement qui lui confère une véritable nécessité poétique et la soustrait, par conséquent, à toute connotation idéologique.

Les textures bruitées proviennent ici de la parole, de la rugosité d’un phonème, de la percussion d’une plosive, de l’étirement d’une transition gutturale. Toute voix parlée, pourtant, contient un « chant », instable et chaotique, mais un chant tout de même. Si je l’ai privée de ce chant, ce n’était que pour la muer en une sorte de matrice de conception et d’engendrement sonores car, très souvent, c’est grâce à des chocs primordiaux que naît la possibilité de l’émergence des hauteurs, donc du chant. C’est ainsi que dans *On-Iron* j’ai pu déduire toute la trame du chœur polyphonique de synthèse de la structure d’une seule voix parlée. Ici, les hauteurs sont souvent réinventées à partir de structures fondamentales, comme le sont les divisions d’un intervalle en « gammes primaires » créant des rapports d’intervalles inédits sur lesquels le chœur vient s’accorder. La musique électronique, seule à même de produire ce type de relations, sert alors fréquemment de « diapason virtuel » aux chanteurs. Ces structures « modales » évoqueront peut-être la naissance des modes antiques. Le chœur sur scène, comme il l’était au temps de la tragédie grecque, sera projeté dans l’espace et muté en un chœur virtuel.

L'un de mes souhaits est que, dans une même inaccoutumance, l'immémorial et l'éminemment nouveau puissent s'unir dans un ailleurs ; fût-il oublié ou jamais connu.

Philippe Manoury

Février 2006

Je tiens à remercier les équipes de recherche de l'Ircam pour l'élaboration des nouveaux procédés de synthèse vocales, Serge Lemouton pour son assistance technique tout au long de cette élaboration, Peter Otto (University of California San Diego) pour son appui technique précieux, Éric Duranteau pour la composition et la projection des images, Angélique Ionatos pour l'enregistrement des textes d'Héraclite en grec ancien, Hélène Moulin, Kristina Vahrenkamp, Maciej Kotlarski et Paul-Alexandre Dubois du chœur Accentus pour avoir prêté leur voix aux programmes de synthèse, Laurence Équibey pour son enthousiasme dans cette production et, bien sûr, Yannis Kokkos avec qui j'ai élaboré la conception de *On-Iron*.

Songes et métamorphoses

La création d'*On-Iron* permet l'exploration des rapports entre technologies contemporaines de production d'images et leur transformation en temps réel par l'émission sonore. Images inspirées par le feu, l'eau, l'air, la terre : par la reproduction d'images ainsi manipulées en direct, *On-Iron* devient une sorte de maelström de formes abstraites, de « pâte visuelle » qui change constamment d'aspect de par l'intervention et la variation des voix.

Les couleurs et les formes permettent au spectateur/auditeur d'entrer dans une autre dimension sensorielle, en accord ou en contraste avec la matière musicale.

La présence du chœur Accentus et des voix solistes, ainsi que l'intervention en direct d'une percussion, donnent une dynamique particulière à cet « événement scénique » par des recoupements successifs ou par une présence/absence du chœur qui suit la construction rigoureuse de l'œuvre et son déploiement sur plusieurs plans : immersion onirique dans l'univers des éléments, mais souvent commentaire ironique des comportements et de leur perspective éthique tel qu'Héraclite les évaluait.

Yannis Kokkos

La création vidéo dans *On-Iron*

Les fragments d'Héraclite se lisent comme un éveil à la réalité. Ils réveillent l'émotion qui nous saisit chaque fois qu'il nous semble assister à la découverte d'un monde que nous croyions connaître et nous entraînent où l'art, la philosophie, la science, la technique ou le divin se rejoignent, dans ce désir d'interpréter ce qui nous entoure et d'y définir notre place.

Pour tenter de mettre en scène cette émotion, il a semblé important de s'appuyer sur la réalité du concert, et de jouer avec les images pour proposer une mise à distance dont la mesure appartiendrait au public. *On-Iron* est un « événement scénique » qui ne repose ni sur un décor ni sur une dramaturgie à proprement parler mais sur l'expérience du spectateur/auditeur. Une membrane poreuse, fragile mais obstinée fait office de passeur entre le public et la scène. Elle est à la fois plan de travail et support de toutes projections. Face à des éléments aux dimensions historiques, sémantiques, spatiales et techniques multiples, l'esprit peut choisir de se laisser aller au jeu des correspondances, ou de lui résister. La succession des cycles induit une ré-interprétation permanente des mêmes éléments, des changements de perspective, des propositions oscillant entre onirique, ironique, naïf, savant, moderne ou archaïque, qui placent l'observateur et son histoire au centre de l'événement.

Éric Duranteau

L'informatique musicale dans *On-Iron*

La convergence des outils numériques à laquelle on assiste aujourd'hui permet au compositeur de s'approcher d'une façon inédite de ce rêve synesthésique d'une œuvre d'art qui ferait correspondre les sons et les images. On peut aujourd'hui appliquer les outils d'informatique musicale dont l'Ircam est coutumier non seulement au son mais aussi à l'image animée, ouvrant ainsi un nouveau et vaste territoire. De nombreux compositeurs ont imaginé des œuvres dans lesquelles l'œil serait en correspondance avec

l'oreille. La nouveauté dans le projet *On-Iron* réside dans le fait qu'on utilise le même instrument (l'ordinateur) et le même langage (Max+Msp+Jitter) pour composer l'image et pour composer le son. On n'a donc pas un collage comme au cinéma entre la musique de film et le langage cinématographique.

Depuis environ un siècle, le langage d'un compositeur est un ensemble de techniques, de procédures individuelles. De même que la couleur fait partie du langage d'Olivier Messiaen, on peut affirmer que le langage de programmation Max fait partie du langage musical de Philippe Manoury, puisqu'il l'utilise quasi quotidiennement depuis plus de vingt ans. Il s'est forgé un environnement où les notions de temps réel, de transformation du son, de partitions virtuelles sont centrales. Dans le projet *On-Iron*, on applique une bonne partie du savoir-faire et des techniques développées par et pour la musique électronique en temps réel de Philippe Manoury au contrôle, à la génération et à la diffusion de l'environnement visuel. Un des rêves qui sous-tend *On-Iron* est que l'unité des éléments visuels soit assurée par la cohérence des procédures musicales, sonores et visuelles.

Serge Lemouton

PROCHAINEMENT à la Cité de la musique

SPECTACLES JEUNE PUBLIC

MERCREDI 17 MAI 2006, 15H
JEUDI 18 MAI 2006, 10H ET 14H30
Once Upon a Time...

Concert **John Cage**
Ensemble S : I.C. • Elena Andreyev • Vincent
Leterme • Donatienne Michel-Dansac •
Françoise Rivalland

ÉDITIONS

Musique et société
Ouvrage collectif, 173 pages.

JOURNÉE D'ÉTUDE

SAMEDI 1ER AVRIL 2006, DE 10H A 18H
LES GUITARES BOUCHET

LEÇON MAGISTRALE

**LA COUPE ET LA BOUCLE : PHILOSOPHIES
DES MUSIQUES ELECTRONIQUES**
MARDI 4 AVRIL 2006, 14H
Élie During, professeur de philosophie
à l'université de Paris X-Nanterre

MÉDIATHÈQUE

Venez réécouter ou revoir à la Médiathèque
les concerts que vous avez aimés.
Enrichissez votre écoute en suivant la partition
et en consultant les ouvrages en lien avec l'œuvre.
Découvrez les langages et les styles musicaux
à travers les repères musicologiques, les guides
d'écoute et les entretiens filmés, en ligne sur le
portail <http://mediatheque.cite-musique.fr>

SÉLECTION DE LA MÉDIATHÈQUE

DVD • *Offrandes* de Edgar Varèse • *Satyagraha*, opéra de Philip Glass •
CD • *Viaggio* de Richard Galliano • *Le Pas du chat noir* de Anouar
Brahem • *Nina Valeria* de Erik Truffaz avec Anouar Brahém •
Scratch de Kenny Barron avec Dave Holland et Daniel Humair •
LIVRES • *Free jazz, une étude critique et stylistique du jazz des
années 1960* de Ekkehard Jost • *Feu le free ?* de Jean-Pierre
Moussaron • Les revues *Jazz Man* et *Jazz Magazine*.

CYCLE LES ANNÉES CINQUANTE

SAMEDI 13 MAI 2006, DE 15H À 19H
Forum : *La correspondance Cage/Boulez*

SAMEDI 13 MAI 2006, 20H
Œuvres de Robert Schumann, John Cage, Pierre
Boulez et Claude Debussy
Orchestre Philharmonique de la Radio Flamande •
Michel Tabachnik • Michel Béroff

DIMANCHE 14 MAI 2006, 16H30
Œuvres de John Cage
Accentus/Axe 21 • Paul-Alexandre Dubois

MARDI 16 MAI 2006, 20H
DIMANCHE 21 MAI 2006, 16H30
Œuvres de John Cage et Pierre Boulez
Junior Ballet Contemporain • Étudiants du
Conservatoire de Paris • Daniel Dobbels • Jérôme
Laran • Varoujan Doneyan

JEUDI 18 MAI 2006, 20H
Œuvres de John Cage et Pierre Boulez
Ensemble intercontemporain • Pierre-André Valade •
Hilary Summers • Dimitri Vassilakis

VENDREDI 19 MAI 2006, 20H
Œuvres de John Cage et Pierre Boulez
Quatuor Parisii

SAMEDI 20 MAI 2006, 20H
Œuvres de John Cage, Anton Webern et Pierre Boulez
Orchestre National de Lyon • Stefan Asbury •
Michael Wendeborg

CYCLE NEW YORK

10 CONCERTS
DU 11 NOVEMBRE AU 2 DECEMBRE 2007
Œuvres de Steve Reich, Samuel Barber, Leonard
Bernstein, Aaron Copland, Philip Glass...
Orchestre National de France • Steve Reich and
Musicians • Orchestre National d'Île-de-France •
Ensemble intercontemporain • Orchestre
Philharmonique de Radio France • Sex Mob •
Maria Schneider Orchestra...
Kurt Masur • Fazil Say • Jean-Yves Thibaudet •
John Zorn...

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

MÉTISSAGES POSTMODERNES

MARDI **4** AVRIL 2006

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

Philippe Manoury*On-Iron***1) Fragment 26**

L'homme dans la nuit s'allume pour lui même une lumière,
mort et vivant pourtant.
Dormant, il touche au mort, les yeux éteints,
éveillé, il touche au dormant.

Clément, *Stomates*, IV, 141, 2.

2) Fragment 30

Ce monde-ci, le même pour tous les êtres,
aucun des dieux ni des hommes ne l'a fait ;
mais il a toujours été, et il est,
et il sera un feu toujours vivant, s'allumant avec mesure et
s'éteignant avec mesure.

Clément, *Stromaque*, V, 14, 104, 2.
Traduction Léon Robin

3) Fragment 6

Le Soleil, comme le dit Héraclite,
est nouveau chaque jour,
et nouveau en permanence.

Aristote, *Météorologiques*, B 2, 355a 13.

4) Fragment 3

(Sur la taille du soleil). La largeur est d'un pied d'homme.

Aétius, *Opinions*, II, 21, 4.

5) Fragment 31

Transformations du feu : d'abord mer,
une moitié terre, moitié souffle embrasé.
La terre se dissout en mer,
et est mesurée selon le même rapport
qu'avant de devenir terre.

Clément, *Stromaque*, V, 14, 104, 3.

6) Fragment 61

La mer, eau la plus pure et la plus souillée ;
potable et salubre aux poissons,
elle est non potable et mortelle pour les hommes.

Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 10, 5.

7) Fragment 91

On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve, selon Héraclite.

Plutarque, *Sur l'E de Delphes*, 392 B.

8) Fragment 49 a

Nous descendons et nous ne descendons pas dans le même fleuve ;
nous sommes et nous ne sommes pas.

Héraclite, *Questions homériques*, 24.

9) Fragment 45

Les limites de l'âme, tu ne saurais les trouver,
si longue soit ta route, tant est profond le *Logos* qu'elle contient.

Diogène Laërce, *Vies des philosophes*, IX, 2.

10) Fragment 18

Sans l'espérance, vous ne trouverez pas l'inespéré
qui est introuvable et inaccessible.

Clément, *Stomates*, II, 24, 5.

11) Fragment 54

L'harmonie invisible supérieure à l'harmonie visible.

Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 9, 5.

12) Fragment 21

Chacun des endormis se réfugie dans un monde individuel.
Mort, c'est ce que nous voyons éveillés,
sommeil, ce que nous voyons en dormant.

Clément, *Stromaques*, III, 3, 21, 1.

13) Fragment 94

Le soleil ne dépassera pas ses propres limites ; sinon,
les Érinyes, gardiennes de la Justice, sauront bien le trouver.

Plutarque, *Sur l'exil*, 604 AB.

14) Fragment 99

S'il n'y avait pas de soleil (en dépit des autres étoiles) il ferait nuit.

Clément, *Protreptique*, 113, 3.

15) Fragment 76

Le feu vit la mort de la terre et l'air vit la mort du feu,
l'eau vit la mort de l'air, la terre de l'eau.

Marc-Aurèle, *Pensées*, IV, 46.
Maxime de Tyr, XII, 4, p. 489.

16) Fragment 22

Les chercheurs d'or remuent beaucoup de terre
et trouvent peu.

Clément, *Stromates*, IV, 2, 4, 2.

17) Fragment 13

Les porcs se complaisent davantage dans la fange que dans l'eau pure.

Clément, *Stromates*, I, 2 (II 4, 3 St.).

18) Fragment 49

Un seul en vaut pour moi dix mille, s'il excelle.

Théodore Prodrome, *Lettres*, I.

19) Fragment 17

Les nombreux ne pensent pas les choses telles qu'ils les rencontrent,
ni, en étant instruits, ne les connaissent, mais il leur semble.

Clément, *Stromates*, II, 8, 1.

20) Fragment 19

Parlant de certains incroyables,
Héraclite dit que ne sachant pas écouter, ils ne savent pas non plus parler.

Clément, *Stromates*, II, 24, 5.

21) Fragment 108

De Héraclite. De tous ceux dont j'ai entendu les paroles,
aucun n'arrive au point de reconnaître
que le sage est séparé de tous.

Stobée, *Anthologie*, III, 1, 174.

22) Fragment 73

Il ne faut pas agir et parler comme des dormeurs,
car en dormant aussi nous croyons agir et parler.

Marc-Aurèle, *Pensées*, IV, 46.

23) Fragment 126 a

Suivant la loi des périodes, le nombre 7 est rassemblé dans le cas de la lune ;
mais il est dispersé dans le cas des étoiles de l'Ourse
– pour signe de l'immortelle mémoire.

Anatolius, *De decade*.

24) Fragment 36

Pour les âmes, mourir, c'est se changer en eau ;
pour l'eau, mourir c'est devenir terre.
Et de la terre vient l'eau, et de l'eau vient l'âme.

Clément, *Stromates*, VI, 17, 2.

25) Fragment 12

Ceux qui descendent aux mêmes fleuves,
des eaux nouvelles les baignent.

Arius Didyme dans *Eustèbe, Préparation évangélique*, XV, 20, 2.

26) Fragment 77

Selon Héraclite, pour les âmes,
devenir humide c'est plaisir ou mort.
Pour elle, le plaisir c'est l'engendrement
Tous nous vivons la mort,
et tous nous vivons notre mort.

Porphyre, *Antre des Nymphes*, 10 & *Numénius*, fr. 35.

27) Fragment 7

Si toutes choses devenaient fumée, on connaîtrait par les narines.

Aristote, *De sensu*, 5, 443a 23.

28) Fragment 10

Unions : entiers non-entiers, convergence divergence,
accord et désaccord, de toute chose l'une seule, de l'une toutes choses.

Ps. Aristote, *Traité du Monde*, 5. 396b7.

29) Fragment 50

(Héraclite, sur ce, dit que le tout est divisible indivisible engendré
non engendré, mortel immortel, *logon* vital, père fils, dieu juste)
Ce n'est pas à moi, mais au *Logos* qu'il est sage d'accorder
que l'un devient toutes choses.

Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 9, 1.

30) Fragment 103

Chose commune que commencement et fin sur un cercle.

Porphyre, *Questions homériques*, ad, 200.

31) Fragment 89

Héraclite dit que pour ceux qui sont éveillés
il n'est qu'un seul monde commun,
chacun de ceux qui s'endorment retourne à son propre monde.

Plutarque, *De la superstition*, 3, 166 C.

32) Fragment 120

[Héraclite, et de façon plus homérique,
en face de l'Arcture il nomme l'Ourse]
Les bornes de l'aurore et du soir :
l'Ourse, et, en face de l'Ourse, le gardien du lumineux Zeus.
[Car l'Arcture est le terme de l'Ouest et de l'Est,
non pas de l'Ourse.]

Strabon, *Géographie*, I, 1, 6.

33) Fragment 90

Toutes choses sont convertibles en feu,
et le feu en toutes choses, comme des marchandises en l'or,
et l'or en marchandises.

Plutarque, *Sur l'E de Delphes*, 388 DE.

34) Fragment 67

Dieu est jour et nuit, hiver et été,
guerre et paix, satiété et faim ;
(Cet esprit est tous les contraires)
Il change comme le feu quand il est mélangé d'aromates
il est nommé suivant le parfum de chacun d'eux.

Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 10, 7.

35) Fragment 64

Il dit qu'il y aura un jugement du monde et de tout ce qu'il contient par le feu.
Il parle ainsi : la foudre gouverne l'univers, c'est-à-dire le dirige.
Il désigne l'éclair par le feu éternel.
Il dit encore que ce feu est doué de pensée
et cause du gouvernement de l'univers..

Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 10, 7.

36) Fragment 65

Il nomme le feu indigence et satiété.
Indigence est selon lui la formation du monde,
satiété, la conflagration universelle.

Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 10, 7.

37) Fragment 66

Tout sera jugé et dévoré par le feu qui vient.

Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 10, 7.

38) Fragment 104

Qu'est leur intelligence que pensée viscérale ?
Ils se fient aux chanteurs populaires,
et prennent pour maître la multitude,
ne sachant pas que les nombreux sont mauvais, et que peu sont bons.

Proclus, *Commentaire de l'Alcibiade*, 256.

39) Fragment 47

Ne faisons pas de conjectures sur les grandes choses.

Diogène Laërce, *Vies des philosophes*, IX, 73.

40) Fragment 110

Il n'en vaudrait pas mieux pour les hommes qu'arrivât ce qu'ils souhaitent.

Stobée, *Anthologie*, III, 1, 176.

41) Fragment 75

Héraclite dit, il me semble, que les dormeurs sont artisans
et collaborateurs des événements du monde.

Marc-Aurèle, *Pensées*, IV, 42.

Philippe Manoury

Né en 1952 à Tulle, France, Philippe Manoury commence la musique vers l'âge de 9 ans : études de piano avec Pierre Sancan ; études d'harmonie et contrepunt à l'École Normale de Musique de Paris ; composition avec Gérard Condé puis avec Max Deutsch à l'École Normale de Musique de Paris et avec Ivo Malec et Michel Philippot au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, où il suit également la classe d'analyse de Claude Ballif. Depuis l'âge de 19 ans, Philippe Manoury participe régulièrement aux principaux festivals et concerts de musique contemporaine (Royan, La Rochelle, Donaueschingen, Londres...), mais c'est la création de *Cryptophonos* par le pianiste Claude Helffer au Festival de Metz qui le fera connaître du public. En 1978, il s'installe au Brésil et y donne des cours et des conférences sur la musique contemporaine dans différentes universités (Sao Paulo, Brasilia, Rio de Janeiro, Salvador). En 1981, de retour en France, il est invité à l'Ircam en qualité de chercheur. Depuis cette époque, il ne cesse de participer, en tant que compositeur ou professeur, aux activités de cet Institut. Il y développe, en collaboration avec le mathématicien Miller Puckette, des recherches dans le domaine de l'interaction en temps réel entre les instruments acoustiques et les nouvelles technologies liées à l'informatique musicale. De ces travaux naîtra un cycle de pièces interactives pour différents instruments : *Sonvs ex machina* comprenant

Jupiter, Pluton, La Partition du Ciel et de l'Enfer et *Neptune*. De 1983 à 1987, Philippe Manoury est responsable de la pédagogie au sein de l'Ensemble intercontemporain. Il est professeur de composition et de musique électronique au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, de 1987 à 1997. De 1995 à 2001, il est compositeur en résidence à l'Orchestre de Paris. De 1998 à 2000, il est responsable de l'Académie Européenne de Musique du Festival d'Aix-en-Provence. Il a également animé de nombreux séminaires de composition en France et à l'étranger (États-Unis, Japon, Finlande, Suède, République Tchèque, Canada). Entre 2001 et 2003, Philippe Manoury est compositeur en résidence à la Scène nationale d'Orléans. Son activité de compositeur l'a conduit dans les principales capitales (Moscou, Saint-Petersbourg, Berlin, Oslo, Amsterdam, Vienne, Bratislava, Helsinki, Tokyo). Pierre Boulez, dédicataire de sa pièce pour orchestre *Sound and Fury*, l'a créée à la tête de l'Orchestre Symphonique de Chicago et de Cleveland ; il a en outre dirigé d'autres pièces du compositeur au Carnegie Hall de New York. Philippe Manoury a composé trois opéras : *60° Parallèle*, créé en 1998 au Théâtre du Châtelet, *K...*, d'après *Le Procès* de Kafka, créé en 2001 à l'Opéra Bastille, et *La Frontière*, en 2003, dans le cadre de sa résidence à la Scène Nationale d'Orléans. Philippe Manoury a obtenu le Grand Prix de composition de la Ville de Paris 1998. La SACEM lui a

décerné le Prix de la musique de chambre en 1976, le Prix de la meilleure réalisation musicale pour *Jupiter* en 1988 et le Grand Prix de la musique symphonique en 1999. Son opéra *K...* s'est vu décerner en 2001 le Grand Prix de la SACD, le Prix de la critique musicale et, en 2002, le Prix Pierre 1^{er} de Monaco. *Noon*, pour soprano solo, ensemble vocal, orchestre symphonique et électronique, a été créé à Paris en décembre 2003 par Esa-Pekka Salonen à la tête de l'Orchestre de Paris. *Black out*, pour contralto et ensemble instrumental, est créé en mars 2004 par l'Ensemble Court-Circuit sous la direction de Pierre-André Valade. Pour le 80^e anniversaire de Pierre Boulez, Philippe Manoury compose au printemps 2005 *Portrait of the Artist as a Young Man* pour ensemble. L'année 2005 voit deux créations : *Identités remarquables* par l'Ensemble intercontemporain à Paris et *Strange Ritual* par l'Ensemble Modern au Japon. L'année 2006 voit la création d'*On-Iron*, vaste cycle pour chœur, percussions, vidéo et électronique, sur des textes en grec ancien d'Héraclite. Depuis l'automne 2004, Philippe Manoury réside aux États-Unis, où il enseigne à l'Université de Californie de San Diego. Les œuvres de Philippe Manoury sont publiées au sein du Groupe BMG Éditions par les Éditions Durand.

Kristina Vahrenkamp

Finaliste du Concours de Marmande (2002), la soprano Kristina Vahrenkamp a également obtenu la Bourse du

Richard Wagner Verband (2002) et remporté le Troisième Prix du Bundeswettbewerb Gesang 2000 et le Deuxième Prix du Concours National de Bergheim 1996. Dans le domaine de la musique d'ensemble, elle a effectué des tournées en Allemagne et dans les pays baltes avec le Mira-Ensemble (chant, flûte, piano) et s'est produite avec l'ensemble de musique ancienne Ambrosia Ltd (chant, hautbois, violon, continuo) en Autriche et au « Barockfest de Münster ». En tant que soliste, elle a chanté pour les radios allemandes (MDR, WDR, NDR), aux festivals de Schwetzingen et de Cuenca (Espagne), aux Folles Journées de Nantes, à Paris (Camerata de l'Isle et A. Pons, orchestre et chorale P. Kuentz), aux Pays-Bas et en Russie. À l'opéra, on a pu la voir dans *Apollo und Hyazinth* (Melia) de W. A. Mozart (1992), *Orphée* (Diana) de J. Offenbach à l'Opéra de Wuppertal (2002), *Indian Queen* de Purcell à l'Opéra de Wuppertal (2003) ou *LEspace dernier* de Matthias Pintscher, en création mondiale à l'Opéra Bastille (2004). Au disque, on peut l'entendre dans des psaumes pour double chœur et double orchestre de Vivaldi (Xenon, 2004), des cycle de lieder de Nancy Telfer (Cavalli Records, 2001) et l'*Oratorio de Noël* de Camille Saint-Saëns (Dabringhaus & Grimm, 1996).

Hélène Moulin

Hélène Moulin obtient un Premier Prix de chant à l'unanimité au CNR de Rennes, en 1999, dans la classe de

Martine Surais. Elle participe parallèlement à de nombreux stages sur l'interprétation de la musique ancienne et de la musique contemporaine, et fait partie simultanément de divers ensembles ou structures tels que l'Opéra de Rennes, la Maîtrise de Bretagne, Musica Ficta... ce qui lui permet d'aborder un large répertoire. Elle est admise au Centre de Formation de Jeunes Solistes de Notre-Dame de Paris en juin 1999 et au Conservatoire de Paris (CNSMDP) l'année suivante. Elle partage depuis ses activités entre la création contemporaine (collaboration avec Thierry Pécou, Philippe Manoury..., présentation d'opéra en genèse à l'Ircam), les productions lyriques, l'oratorio, le récital et la musique de chambre. Hélène Moulin se produit avec l'Ensemble intercontemporain, le Chœur de chambre Accentus, l'ensemble Court-Circuit... dans des salles nationales et internationales (l'Arsenal de Metz, la Philharmonie de Berlin, le Théâtre Antique d'Épidaure, le Megaron à Athènes, la Cité de la musique à Paris, l'International Forum de Tokyo, le Centro Cultural de Lisbonne...)

Maciej Kotlarski

Maciej Kotlarski est né en Pologne où il a reçu une éducation musicale complète dans les spécialités du chant et de la flûte traversière. Dès l'âge de 9 ans, il devient soliste dans la prestigieuse maîtrise Les Rossignols de Poznan, avec laquelle il découvre un très vaste répertoire de musique vocale

en se produisant dans des salles prestigieuses comme le Carnegie Hall ou le Wiener Singverein avec Kurt Masur et son Gewandhaus Orchester ou Krzysztof Penderecki. En 1984, il obtient le diplôme d'instrumentiste – flûte traversière – avant de se diriger définitivement vers sa première vocation qui est le chant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Wrocław dans la classe de Mr Sasiadek. À l'âge de 21 ans, il quitte la Pologne pour continuer ses études musicales à Paris, où il obtient le Premier Prix de chant au Conservatoire International de Paris alors qu'il suit en parallèle les cours de musique baroque dans la classe de William Christie. Durant une courte période, il est membre des chœurs de l'Opéra National de Paris. Plus tard, il chante des rôles comme Nathanaël dans *Les Contes d'Hoffmann* à la Salle Gaveau, Talleyrand dans *Le Sacrifice d'Hélène* (création mondiale de l'œuvre de K. Skacan à l'Opéra National de Tirana), Lawyer dans *Peter Grimes* de Britten au Théâtre du Châtelet. Il interprète la *Messe du couronnement* de Mozart à la Salle Gaveau. Plus récemment, il incarne le rôle d'Énée de Purcell au Théâtre de Saint-Germain-en-Laye et Don Gill dans *Les Guerres du romarin* de Teixeira au Festival de Colla Voce à Poitiers. L'année 2000 marque le début d'une collaboration avec Accentus et Axe 21, avec lesquels il participe à de nombreuses productions de musique contemporaine : *Die Jahreszeiten* de Heinz Holliger,

Mobiles de Marc-André Dalbavie dirigé par David Robertson à Zurich, *Desert Music* de Steve Reich à la Cité de la musique, *Mémoires* de Michael Jarrell au Festival Musica de Strasbourg....

Paul-Alexandre Dubois

Paul-Alexandre Dubois débute sa formation musicale par l'étude du piano, du chant, du violon et de la contrebasse au Conservatoire de Saint-Malo puis, parallèlement à des études de musicologie à la Sorbonne, poursuit sa formation au CNR de Rueil-Malmaison, où il obtient un Premier Prix de chant. Il étudie avec Camille Maurane, entre à la Maîtrise Nationale de Versailles (dir. O. Schneebeli), au Studio Versailles Opéra (dir. R. Jacobs), puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe d'interprétation de musique baroque de W. Christie et celle de chant de R. Duménil, dans laquelle il obtient le diplôme et le prix. Il a participé aux productions et enregistrements de nombreux ensembles : Groupe Vocal de France, Nouvel Ensemble Vocal, Chapelle Royale, Arts Florissants, Collegium Vocale de Gand... Il est un membre fondateur du Chœur de chambre Accentus (dir. L. Equilbey) et d'Axe 21, pour lesquels il a assuré la préparation d'œuvres de L. Berio, G. Kurtág et H. Holliger, ainsi que la direction artistique d'œuvres de S. Busotti et de J. Cage. En concert, il a interprété le rôle de Nekrotzar des *Scènes et Interludes du Grand Macabre* de G. Ligeti à la Cité de

la musique avec l'Ensemble intercontemporain (dir. M. Stenz), a créé le rôle du Maharam du *Maharam de Rothenburg* de S. Kaufman à la Maison de la Radio (dir. D. My), a chanté avec l'Orchestre de Palerme *Ecuatorial* de E. Varèse (dir. E. Pomarico) et en 2002 le *Nunc Dimittis* de J. Harvey avec l'Ensemble intercontemporain (dir. P.-A. Valade). En 2004, il est invité par ce dernier pour *Aventures* et *Nouvelles Aventures* de G. Ligeti à la Cité de la musique (mise en espace de C. Nesi, dir. K. Ono). Sur scène, il a entre autres incarné Bosun de *Billy Budd* de B. Britten au Théâtre de la Fenice de Venise (mise en scène de W. Decker, dir. I. Karabchevsky), Ramiro de *L'Heure espagnole* de M. Ravel avec la compagnie Opéra Éclaté, le Chat et l'Horloge de *L'Enfant et les sortilèges* au Théâtre des Arts de Rouen (mise en scène de M. Pousseur et C. Bagnoli, dir. O. Sallaberger), Blaze de *The Lighthouse* de P. Maxwell Davies à la Maison de la Musique de Nanterre (mise en scène de M. Charruyer, dir. B. Desgraupes), Pantalón de *L'Amour des trois oranges* de S. Prokofiev à la Cité de la musique (mise en scène d'A. Serban, dir. S. Sandmeier). Il a créé le rôle de Hans-Karl de *Carillon* d'A. Clementi au Théâtre de la Scala de Milan (mise en scène de G. Marini, dir. Z. Pesko) en 2002, celui du Premier Baryton Blanc de *Ubu* de V. Boucot à l'Opéra-Comique (mise en scène de M. Laroche, dir. L. Cuniot) en 2003, celui de L'Aide du roi de *Perelà* de P. Dusapin à l'Opéra Bastille

(mise en scène P. Mussbach, dir. J. Conlon). Il se produit régulièrement au sein des productions lyriques de La Péniche Opéra et participe à des créations de spectacles de théâtre musical (*Le Mal de lune* de S. Gorli, *Sainte Jeanne des Abattoirs* de B. Brecht, *Forever Valley* de G. Pesson, *Aventures* et *Nouvelles Aventures* de G. Ligeti). Paul-Alexandre Dubois s'est produit également en récital, interprétant entre autres des œuvres d'A. Schönberg (midis musicaux du Châtelet), d'H. Partch (Musée Instrumental de Berlin), de J. Cage (Péniche Opéra), de S. Wolpe (concert de l'Ensemble Recherche), de J. Offenbach (festival Offenbach de Chalon-sur-Marne). Il est invité régulièrement au Printemps de la Mélodie de la Péniche Opéra, où il a créé des mélodies de B. Jolas et de M. Delaistier. En 2002, il compose la pièce *Après J.-C.* (commande du Jeune Chœur de Paris, dir. L. Equilbey) créée au Théâtre des Bouffes du Nord. En 2003, il met en scène *L'Opéra de 4 notes* de Tom Johnson pour l'Atelier Lyrique de Franche-Comté, au festival de Poitiers, à La Péniche opéra en 2004 et en tournée en Île-de-France en 2005. En 2005, il met en scène *Le Maréchal-Ferrant* de F.-A.-D. Philidor, dans lequel il interprète le rôle-titre, avec l'ensemble Almazis à la Péniche Opéra. Depuis 2003 dans le cadre de l'option théâtre du cursus de lettres supérieures du Lycée V. Hugo à Paris, il anime un atelier autour d'œuvres de J. Cage.

Ève Payeur

Née en 1963, Ève Payeur étudie la percussion avec Sylvio Gualda au CNR de Versailles, avant de travailler avec Gaston Sylvestre de 1987 à 1989. Elle s'oriente rapidement vers le répertoire contemporain en participant au groupe Les Pléiades, ensemble de 6 percussionnistes avec lequel, de 1986 à 1996, elle se produit dans des festivals européens parmi les plus prestigieux (Rome, Lisbonne, Hambourg, Berlin, Avignon, Paris...) Elle travaille régulièrement avec les plus importants ensembles de musique contemporaine, dont l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Pierre Boulez. Passionnée par le théâtre musical, Ève Payeur est l'interprète des principaux compositeurs du genre (Aperghis, Kagel, Rebotier...) Elle collabore régulièrement avec des metteurs en scène tels que C. Confortes, T. Roisin et F. Cervantès. Depuis 1996, elle est soliste de l'ensemble Court-circuit, avec lequel elle participe à la création et à l'enregistrement d'œuvres des compositeurs les plus significatifs du répertoire contemporain (Gérard Grisey, Jean-Luc Hervé, Philippe Hurel, Mauro Lanza, Philippe Leroux, Philippe Manoury, Martin Matalon, Iannis Xenakis...)

Denis Comtet

Organiste et chef d'orchestre, Denis Comtet est né en 1970 à Versailles. Il étudie l'orgue au Conservatoire de Saint-Maur sous la direction de Gaston Litaize. Il est ensuite admis au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il obtient en 1989 un Premier Prix d'orgue et, en 1993, un Premier Prix d'accompagnement à l'unanimité. Il étudie également la direction d'orchestre avec Bruno Aprea (Rome). Passionné par la polyphonie, il est Chef associé du Chœur de chambre Accentus, avec lequel il privilégie le répertoire du XX^e siècle, dans des projets tels que les *Madrigaux* de Philippe Fénelon, *L'Espace dernier* de Matthias Pintscher, ou encore les *Consolations* de Lachenmann en 2006. Il est Chef de chœur du Concert d'Astrée et collabore avec le Chœur de Chambre de Namur depuis novembre 2005. Il est successivement Chef assistant au Festival d'Aix-en-Provence, au Festival de Glyndebourne et à l'Ensemble intercontemporain, nommé sur concours : il dirige cet ensemble dans des œuvres de Varèse, Ligeti et Coleman. Il est ensuite invité à diriger l'Orchestre des Lauréats (CNSMDP), l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, le Brighton Youth Orchestra, l'Orchestre de Bari (Italie) ainsi que l'Orchestre et le Chœur du Concert d'Astrée. Il débute à la tête de l'Orchestre National de Lille en mai prochain. Il se produit au Théâtre des Champs-Élysées, à la Cité de la musique, à l'Ircam et au Centre Pompidou à Paris ; à l'Opéra de Rouen, à l'Opéra

de Lille, à l'Opéra de Besançon, au Dartington Festival en Angleterre, ainsi qu'au Festival International d'Épidaure en Grèce. Denis Comtet poursuit par ailleurs une carrière internationale d'organiste concertiste. Il se produit en musique de chambre avec comme partenaires Delphine Collot, Antoine Curé ou Paul Meyer.

Laurence Equilbey

Après des études musicales à Paris, Vienne et Stockholm, notamment avec le chef suédois Eric Ericson, Laurence Equilbey fonde en 1991 le Chœur de Chambre Accentus. Elle crée parallèlement, en 1995, Le Jeune Chœur de Paris, qui devient en 2002 le premier centre de formation pour jeunes chanteurs, département du CNR de Paris. Grâce à son expérience musicale à l'échelle européenne, elle apporte une contribution essentielle à la diffusion et au renouveau du répertoire vocal a cappella. Elle est invitée régulièrement à diriger le Concerto Köln, le Sinfonia Varsovia, l'Akademie für alte Musik Berlin... Depuis 1998, elle est chef du chœur de l'Opéra de Rouen et en dirige régulièrement l'orchestre. Laurence Equilbey aborde également le répertoire lyrique en dirigeant entre autres *Cenerentola* dans le cadre du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, *Medeamaterial* de Pascal Dusapin (Festival Musica, Nanterre, Rouen), *Les Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla à l'Opéra de Rouen, *Bastien und Bastienne* à la Cité de la musique. Elle

prépare le projet *Mozart/Short Cuts* dans une mise en scène de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff pour la saison 2005/06. Laurence Equilbey a été élue Personnalité Musicale de l'année 2000 par le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale et est lauréate 2003 du Grand Prix de la presse musicale internationale.

Accentus

Fondé par Laurence Equilbey dans le but d'interpréter les œuvres majeures du répertoire à cappella et de s'investir dans la création contemporaine, Accentus est aujourd'hui un ensemble professionnel de 32 chanteurs se produisant dans les plus grands festivals français et internationaux. Outre les concerts à cappella et les formations solistiques contemporaines, sous l'appellation Axe 21/Accentus, l'ensemble collabore régulièrement avec chefs et orchestres prestigieux (Pierre Boulez, Jonathan Nott, Christoph Eschenbach, Orchestre de Paris, Ensemble intercontemporain, Orchestre de l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie, Concerto Köln, Akademie für Alte Musik). Il participe également à des productions lyriques, tant dans des créations contemporaines (*Perelà, l'homme de fumée* de Pascal Dusapin et *L'Espace dernier* de Matthias Pintscher à l'Opéra de Paris) que dans des ouvrages de répertoire (*Le Barbier de Séville* de Gioacchino Rossini au Festival d'Aix-en-Provence). L'ensemble est aussi un

partenaire privilégié de la Cité de la musique, avec laquelle il co-organise notamment depuis 2003 une Biennale d'Art Vocal. Il poursuit sa résidence à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie, articulée autour de concerts à cappella ou avec orchestre et de projets lyriques. Salué par la critique dès son premier enregistrement, Accentus reçoit en 1995 le prix Liliane-Bettencourt décerné par l'Académie des Beaux-Arts. Tous ses enregistrements discographiques sont largement récompensés par la presse musicale et le disque *Transcriptions*, vendu à plus de 70 000 exemplaires, a été nommé aux Grammy Awards 2004. Un nouvel enregistrement consacré à l'œuvre de Schönberg, en collaboration avec l'Ensemble intercontemporain, est paru chez NAIVE en mai 2005. Accentus a reçu le Grand Prix Radio Classique de la Découverte en 2001 et a été consacré Ensemble de l'année par les Victoires de la Musique Classique en 2002 et 2005. *Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Accentus est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, Musique Nouvelle en Liberté et l'AFAA pour ses tournées à l'étranger. Accentus est membre de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés). Mécène Musical Société Générale, mécène principal d'Accentus.*

Direction

Laurence Equilbey

Sopranos

Blandine Arnould
Céline Boucard
Geneviève Boulestreau
Caroline Chassany
Opéra et Covent Garden),
Zelmira (Rossini Opera Festival,
Opéra de Lyon et Théâtre des Champs-Élysées),
Salomé (Opéra de Bordeaux),
Norma (Opéra Bastille et Théâtre Colon de Buenos Aires),
Tristes Tropiques d'Aperghis (création mondiale à Strasbourg en 1996),
Alceste et *La Dame de pique* (Scottish Opera),
Elektra (Opéra de Lyon),
Hänsel und Gretel (Théâtre du Châtelet, Opéra de Genève),
Götterdämmerung (ouverture de la saison 1998/99 à la Scala de Milan),
Outis de Berio (création française au Châtelet),
Pelléas et Mélisande (Opéra de Bordeaux),
Onyisos le furieux de Laurent Gaudé (création, Théâtre National de Strasbourg),
Der fliegende Holländer (Communale de Boulogne, Scala de Milan),
L'Orestie d'Eschyle (Théâtre National d'Épidaure avec le Théâtre National de Grèce,
Le Songe d'une nuit d'été (Théâtre des Amandiers),
Iphigénie en Aulide de Gluck (ouverture de la saison 2002/03 à la Scala de Milan),
Phaedra de Britten et *Dido and Aeneas* de Purcell (Opéra de Nancy),
Je meurs comme un pays de Dimitri Dimitriadis (création au Théâtre du Rond-Point), la version intégrale des *Troyens* de Berlioz (Théâtre du Châtelet),
Les Oiseaux de Walter Braunfels (Opéra de Genève),
Les Rois de Philippe Fénelon (création, Opéra de Bordeaux).

Altos

Emmanuelle Biscara
Benjamin Clée
Isabelle Dupuis-Pardoël
Anne Gotkovsky
Catherine Hureau
Violaine Lucas
Catherine Ravenne
Valérie Rio

Ténors

Stéphane Bagiau
Adrian Brand
Romain Champion
Olivier Coiffet
Laurent David
Samuel Husser
Marc Manodritta
David Murphy

Basses

Bertrand Bontoux
Grégoire Fohet-Duminil
Cyrille Gautreau
Jean-Christophe Jacques
Alain Lyet
Rigoberto Marin-Polop
Guillaume Pérault
Laurent Slaars

Chef de chant

Nicolai Maslenco

Coach langue grecque

Minos Voutsinos

Yannis Kokkos

Né à Athènes, Yannis Kokkos vit en France depuis 1963 – il suit alors des études de théâtre et de scénographie au Théâtre National de Strasbourg. Avant de se consacrer à la mise en scène, il réalise dès 1965 la scénographie et les costumes d'un grand nombre de pièces de théâtre et d'opéras, incluant la création d'œuvres contemporaines. Il collabore ainsi avec plusieurs metteurs en scène, mais partage principalement l'aventure artistique d'Antoine Vitez de 1969 à 1990, du Théâtre des Quartiers d'Ivry à la Comédie-Française et, de 1981 à 1989, au Théâtre National de Chaillot. Parmi les spectacles qu'ils ont réalisés ensemble : *Le Partage de midi*, *Le Soulier de satin*, *Électre*, *Hamlet*, *La Vie de Galilée*... Pour l'opéra, il signe la scénographie et les costumes de *Macbeth* (Opéra de Paris), *Pelléas et Mélisande* (à la Scala, à Vienne et à Covent Garden), *Die Zauberflöte* (Vienne), *Don Carlos* (Bologne) et *Elektra* (Genève, San Francisco). Pour le ballet, il crée les décors et les costumes pour les chorégraphies de John Neumeier *Undine*, *L'Odyssée* et *Winterreise* (créations) à Hambourg, et *Sylvia* au Palais Garnier. C'est en 1987 qu'il réalise sa première mise en scène avec la création de *La Princesse blanche* de Rilke au Théâtre de l'Escalier d'Or. Il alterne depuis théâtre et opéra, grands spectacles et œuvres intimistes : *L'Oresteia* de Xenakis (Cibellina, Siciles), *Boris Godounov* (Bologne et Opéra Bastille), *La Damnation*

de Faust (Théâtre du Châtelet), *Death in Venice* de Britten (Nancy, création française), *Iphigénie* et *La Thébaine* de Racine (Comédie-Française), *Carmen*, *Tosca*, *Don Giovanni* (Chorégies d'Orange), *Tristan und Isolde* (Welsh National Opéra et Covent Garden), *Zelmira* (Rossini Opera Festival, Opéra de Lyon et Théâtre des Champs-Élysées), *Salomé* (Opéra de Bordeaux), *Norma* (Opéra Bastille et Théâtre Colon de Buenos Aires), *Tristes Tropiques* d'Aperghis (création mondiale à Strasbourg en 1996), *Alceste* et *La Dame de pique* (Scottish Opera), *Elektra* (Opéra de Lyon), *Hänsel und Gretel* (Théâtre du Châtelet, Opéra de Genève), *Götterdämmerung* (ouverture de la saison 1998/99 à la Scala de Milan), *Outis* de Berio (création française au Châtelet), *Pelléas et Mélisande* (Opéra de Bordeaux), *Onyisos le furieux* de Laurent Gaudé (création, Théâtre National de Strasbourg), *Der fliegende Holländer* (Communale de Boulogne, Scala de Milan), *L'Orestie* d'Eschyle (Théâtre National d'Épidaure avec le Théâtre National de Grèce, *Le Songe d'une nuit d'été* (Théâtre des Amandiers), *Iphigénie en Aulide* de Gluck (ouverture de la saison 2002/03 à la Scala de Milan), *Phaedra* de Britten et *Dido and Aeneas* de Purcell (Opéra de Nancy), *Je meurs comme un pays* de Dimitri Dimitriadis (création au Théâtre du Rond-Point), la version intégrale des *Troyens* de Berlioz (Théâtre du Châtelet), *Les Oiseaux* de Walter Braunfels (Opéra de Genève), *Les Rois* de Philippe Fénelon (création, Opéra de Bordeaux).

Yannis Kokkos vient de mettre en scène *The Bassarids* de Henze au Théâtre du Châtelet ainsi que *Medea* de Cherubini (Capitole de Toulouse), *Le Roi Roger* de Szymanowski (Teatro Massimo, Palerme) et *Iphigénie en Tauride* de Gluck (Opéra de Nancy). Entre autres distinctions, il a obtenu la médaille d'or de la Quadriennale de scénographie de Prague pour l'ensemble de son œuvre. En 1998, le Prix Laurence-Olivier du meilleur spectacle lyrique est attribué à *La Clemenza di Tito* dont il a assuré la mise en scène d'abord au Welsh National Opera, puis à l'Opéra de Bordeaux, et *Les Troyens*, au Théâtre du Châtelet, ont reçu le Prix de la critique du meilleur spectacle lyrique 2003.

Éric Duranteau

Après une formation en arts plastiques à Paris et aux États-Unis, Éric Duranteau se passionne, dès 1990, pour les nouvelles techniques de projection d'image grande puissance et participe à de nombreuses manifestations : son et lumière du Château de Blois (1992), Trophée Lalique au POPB (1995-1997), mise en couleurs de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (1995), son et lumière du Château de Versailles (1997), inauguration du Stade de France (1998), Exposition Universelle de Lisbonne (1998), tournée de MC Solaar (2001)... Souhaitant surtout développer cette technique au service de l'espace et de la dramaturgie théâtrale, il dirige la conception image du spectacle *Dall'interno*

de Carolyn Carlson (Théâtre de la Ville, 1998), qu'il retrouve en 2003 pour la création d'*Out of Focus* à Marseille. En 1998 commence aussi une riche collaboration avec Yanniss Kokkos, marquée notamment par *Hänsel und Gretel* de Humperdinck (1998), *Outis* de Berio (1999), *Les Troyens* de Berlioz (2003) et *Pollicino* de Henze (2005) au Théâtre du Châtelet ; *Götterdämmerung* de Wagner (1998) et *Iphigénie en Aulide* de Gluck (2002) à la Scala de Milan ; *Der fliegende Holländer* à Bologne (2000) et *Die Vögel* de Braunfels au Grand Théâtre de Genève (2004) – chaque spectacle constituant une nouvelle étape dans la tentative de brouiller les frontières entre image projetée, espace théâtral, lumière et décor. Parallèlement, il développe une recherche sur la notion de poids transmise par l'image. Il expérimente le milieu aquatique ou l'apesanteur à bord de vols paraboliques effectués à la Cité des Étoiles à Moscou et au CNES de Bordeaux avec Kitsou Dubois. Il assure la scénographie et la création image des spectacles *La Danseuse, la chaise et son ombre* à Tremblay (2003), *Trajectoire fluide* (2002) et *Analogies* (2004) à La Maison de la Villette et au Manège de Reims. Il conçoit aussi trois installations dont *Fîle/Air* créée pour la Maison Européenne de la Photographie (2003) et présentée au Monaco Dance Forum en 2004. En 2002, la Cité des sciences et de l'industrie lui a commandé une installation pour l'exposition *Le Cerveau* et Robert Carsen lui a confié la

création image pour *Rusalka* de Dvorák à l'Opéra Bastille. En 2004, il signe la scénographie de *Entr'aperçu*, spectacle de Bartabas au Théâtre du Châtelet. En 2005, il intervient sur *Le Cornet* de Franck Martin mis en scène par Nicolas Brieger au Grand Théâtre de Genève et explore avec l'Ircam de nouvelles directions de travail utilisant l'interaction image/son dans un espace tridimensionnel à la fois virtuel et concret. Éric Duranteau est lauréat 2006 de la Villa Kujoyama à Kyoto, Japon.

Serge Lemouton

Serge Lemouton est né en 1967. Après des études de violon, de musicologie, d'écriture et de composition, il se spécialise dans les différents domaines de l'informatique musicale au département Sonvs du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. Depuis 1992, il est assistant musical à l'Ircam. Il a ainsi collaboré avec les chercheurs de l'Ircam au développement d'outils informatiques et a participé à la réalisation de projets musicaux de nombreux compositeurs parmi lesquels Florence Baschet, Michael Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa. Il a notamment assuré la réalisation et l'interprétation en temps réel de deux des opéras de Philippe Manoury : *K...* et *La Frontière*.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique
Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut

associé au Centre Pompidou et dirigé par Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui le plus grand centre de recherche publique dans le monde, dédié à la recherche scientifique et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens...). L'Ircam est un des foyers principaux de la création musicale de la deuxième moitié du XX^e siècle ainsi qu'un lieu de production et de résidence pour des compositeurs internationaux. L'institut propose une saison riche de rencontres singulières par une politique de commandes. De nombreux programmes d'artistes en résidence sont engagés, aboutissant également à la création de projets pluridisciplinaires (musique, danse, vidéo, théâtre et cinéma). Enfin, un grand festival annuel, Agora, permet la présentation de ces créations au public. L'Ircam est un centre de recherche à la pointe des innovations scientifiques et technologiques dans les domaines de la musique et du son. Partenaire de nombreuses universités et entreprises internationales, ses recherches couvrent un spectre très large : acoustique, musicologie, ergonomie, cognition musicale. Ces travaux trouvent des applications dans d'autres domaines artistiques comme l'audiovisuel, les arts plastiques ou le spectacle vivant, ainsi que des débouchés industriels (acoustique des salles, instruments d'écoute, design

sonore, ingénierie logicielle...). Ils sont restitués publiquement à la communauté scientifique lors des rencontres annuelles Résonances. L'Ircam est un lieu de formation à l'informatique musicale. Son cursus et ses stages réalisés en collaboration avec des chercheurs et compositeurs internationaux font référence en matière de formation professionnelle. Ses activités pédagogiques concernent également le grand public grâce au développement de logiciels pédagogiques et interactifs nés d'une coopération étroite avec l'Éducation Nationale et les conservatoires. L'Ircam s'est enfin engagé dans des formations universitaires avec l'université Paris VI pour un master.

Changement de programme

Vendredi 31 mars - 20h

Salle des concerts

Bernhard Lang

Differenz/Wiederholung 2, pour 2 voix, rappeur, guitare électrique, violon électrique et ensemble

Avec la projection d'une vidéo de **Laurent Goldring**, commande de l'Ensemble intercontemporain, de Wien Modern et de Casa da Musica Porto.

entracte

Edgar Varèse

Densité 21,5, pour flûte

Edgar Varèse remixé par **erikm**

Densité 21,5, pour flûte

Improvisation d'**Eric-Maria Couturier**, violoncelle, et **erikm**, platines et électronique

Interventions progressives d'**erikm** sur des extraits de *Vortex Temporum* de **Gérard Grisey**

Biographies des compositeurs

Bernhard Lang

Bernhard Lang est né à Linz, en Autriche, le 24 février 1957. Après des études secondaires et de piano au Conservatoire Bruckner, il s'installe à Graz, où il poursuit sa formation pianistique en musique classique, jazz, et arrangement. Parallèlement, il suit, entre 1976 et 1981, des études de philosophie et de littérature allemande. A partir de 1977 et jusqu'en 1981, il collabore avec divers orchestres de jazz, dont le Erich Zann Septett. Ses études de piano achevées, il entame des études de composition et s'initie aux techniques de la musique contemporaine auprès du compositeur polonais Andrej Dobrowolsky. Il apprend le contrepoint avec H. M. Pressl qui l'introduit à l'œuvre de J. M. Hauer. Depuis 1988, il enseigne la théorie de l'harmonie et du contrepoint à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Graz. C'est dans cette même ville qu'il fait la connaissance de Gösta Neuwirth, dont l'influence le marque profondément. Georg Friedrich Haas l'initie à la musique micro-tonale et lui commande une pièce en quarts de ton pour le Musikprotokoll 1988. Ses œuvres commencent alors à être programmées : Steirische Herbst Festival (1984, 1988, 1991, 1995, 1999), aux festivals Alternativa et Modern de Moscou, Biennale d'Hanovre 1997, Tage Absoluter Musik Allentsteig I et II, Resistance Fluctuations Los Angeles, Lisbonne, Madrid, Berlin, Wien Modern, Hörgänge Vienna, entre autres. Il travaille en collaboration avec plusieurs

groupes d'artistes : Intro-Spection Graz, Fond, klangArten Wien, Salon 13 Vienna (C. Gadenstaedter/L. Spalt), Projektgruppe Neue Musik Bremen (1997 et 2000)... Un certain de nombre de projets ont été menés conjointement avec Winfried Ritsch (*Hexagrammatikon, Mozart 1789, Versuch über das Vergessen 2*), Christian Marczik (*Rondell-Remise*), Edmund Steirer (*Porn Again*), Christian Loidl (*Icht I and Icht II, DW2*). En 1998, Peter Weibel l'invite à intervenir dans le cadre de ses cours de communication à Vienne et, en 1999, à l'Université de Iowa. Il est actuellement membre de plusieurs formations de musique improvisée et réalise occasionnellement du travail en studio pour des groupes comme Fetish 69. Parmi ses engagements récents, on compte une production de théâtre musical *The Theater of Repetitions* (Steirischer Herbst/Opéra de Graz en 2002), des pièces pour orchestre (Donauschlingen en 2002, Musica Viva Munich, Konzerthausgesellschaft Vienna en 2005), une œuvre pour le Klangforum Wien en 2003 (*Witten*). Bernhard Lang vit actuellement à Vienne.

Edgar Varèse

Né en 1883 à Paris, de père italien et de mère française, Edgar Varèse vit à Turin jusqu'à vingt ans et commence des études musicales. En 1903, il se rend à Paris, où il achève ses études avec d'Indy, Roussel et Widor. Très tôt, il écrit ses premières compositions. Il part alors pour Berlin, se fait apprécier de Busoni et Debussy. En 1914, il quitte l'Europe pour les États-Unis : c'est là que mûrit en lui la décision de se séparer de

sa production antérieure en la détruisant, et qu'il entame un nouvel itinéraire de compositeur-chercheur absolument radical. Tout en se consacrant à la direction d'orchestre (fondation du New Symphony Orchestra, en 1919), à la diffusion, comme organisateur et promoteur de la musique contemporaine, Varèse met la main à une série de compositions qui l'imposeront très rapidement comme l'un des représentants de la « nouvelle musique ». Pendant ces années d'intense activité, Varèse constitue entre autres, avec Chavez et Cowell, la Pan American Association of Composers. Entre 1928 et 1933, il est de nouveau en France, où il avait toujours maintenu des liens avec les milieux musicaux, reprend contact avec de vieux amis tels que Picasso et Cocteau, et noue de nouvelles amitiés (Jolivet, Villa-Lobos). En 1934 commence pour lui une longue période de crise due à son insatisfaction créatrice et marquée par une errance agitée dans le centre et l'ouest des États-Unis – où il tente également sa chance, mais sans succès, comme compositeur de musique de films –, fondant de nouvelles institutions musicales et s'établissant tour à tour à Santa Fé, San Francisco et Los Angeles, avant de retourner à New York en 1941. Sa production stagne ; il se consacre à différentes recherches, sans parvenir toutefois à les catalyser en œuvres musicales : entre 1934, date de la composition d'*Ecuatorial* et 1950, il n'écrit presque rien, si l'on excepte *Densité 21,5* pour flûte, la brève *Étude pour espace* pour chœur, deux pianos et percussion exécutée une seule fois et restée inédite, ainsi qu'une *Dance for Burgess*. Les quinze dernières

années de sa vie sont en revanche caractérisées par une vigoureuse reprise de son essor créatif, avec des chefs-d'œuvre comme *Déserts* et *Nocturnal*, et par la reconnaissance de son œuvre sur le plan international. Il s'intéresse à l'activité des jeunes musiciens qui participent aux Cours d'été de Darmstadt, où il enseigne, reçoit des commandes prestigieuses (entre autres, de la part de Le Corbusier, celle du *Poème électronique* destiné au pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958) et des distinctions honorifiques de plusieurs États. Varèse s'éteint le 6 novembre 1965 à l'hôpital du New York University Medical Center, sans avoir réussi à réaliser son dernier projet : celui de mettre en musique le texte d'Henri Michaux, *Dans la nuit*.

Gérard Grisey

Né en 1946, Gérard Grisey mène ses études aux conservatoires de Trossingen, puis de Paris (1965-1972 : prix d'harmonie, de fugue, d'accompagnement au piano et de composition) où il suit notamment les cours de composition d'Olivier Messiaen. Parallèlement, il étudie avec Henri Dutilleul à l'ENSM et assiste aux séminaires de Stockhausen, Ligeti et Xenakis à Darmstadt. Il étudie l'électroacoustique auprès de Jean-Étienne Marie et l'acoustique à la Faculté des Sciences de Paris avec Émile Leipp. Boursier de la Villa Médicis à Rome (1972-1974), il est stagiaire à l'IRCAM en 1980, puis invité à la Deutscher Akademischer Austauschdienst à Berlin. De 1982 à 1986, il enseigne à l'Université de Californie de Berkley et devient en 1986 professeur de composition au CNSM de Paris. Ses œuvres, commandées par de

grandes institutions internationales, sont aux programmes des plus célèbres festivals et formations instrumentales tant en Europe qu'aux États-Unis : elles forment l'une des œuvres les plus singulières et fortes de ce qu'il est convenu d'appeler l'esthétique spectrale. Gérard Grisey est mort le 11 novembre 1998.

Biographies des interprètes

erikm

Après des débuts dans les arts plastiques et comme guitariste de rock, erikm s'est imposé comme platiniste virtuose et utilisateur d'outils électroniques insérés dans un dispositif scénique. erikm, qui a collaboré avec Voice Crack, Christian Marclay, Luc Ferrari, pour n'en citer que quelques-uns, est certainement l'un des jeunes musiciens les plus à même de définir le rapport entre musique populaire et musiques savantes, sans démagogie ni camouflage culturel. Tout son art provient de la dualité entre ses expérimentations sur la matière sonore et son travail sur l'anecdote, la référence. C'est peut-être d'ailleurs son intérêt pour d'autres expressions artistiques qui rend la musique d'erikm si imagée. L'immense réservoir qu'elle constitue a su captiver tous les artistes avec qui il a collaboré. Si son cheminement discographique et ses rencontres musicales l'ont très rapidement affilié à la dynamique multiforme de la scène des musiques improvisées, où il gagne en outre par son style très visuel, erikm délaisse aujourd'hui peu à peu son statut de DJ bruitiste ou de sculpteur de vinyles, et se tourne vers un travail solitaire sur les musiques

intégrant les nouvelles technologies et la mise en application de l'accumulation de ses expériences. Son objectif n'est plus de citer mais de dégager un matériel singulier pour des compositions moins référencées. erikm aborde aujourd'hui avec une subtile abstraction un positionnement électronique : comme une pause dans l'agitation sonore actuelle, le désir de tisser en rupture une œuvre simple et lisible, sans affichage technologique ou intellectuel outrancier.

Laurent Goldring

« *Les images vidéo viennent de la photo. Ces images font à mes yeux œuvres par elles-mêmes, mais elles ont leur existence propre, et elles ont généré un univers très particulier. J'ai découvert que pour faire des images différentes il fallait inventer des rapports inédits entre les différents protagonistes de la prise de vue, avec les risques que ce genre d'aventures implique. Cette découverte m'a conduit à chercher d'autres modalités de travail mêlant différents domaines : la sculpture (avec *Ne pas toucher, série de sculptures incluant des bouts d'humain vivant*) ; la danse, avec les effets qu'ont eus dans ce champ la reprise sur scène des corps construits par les images (Xavier Le Roy : *Blut et Boredom, Self Unfinished* ; J.-M. Rabeux : *Les Enfers, Carnaval* ; Benoît Lachambre : *L'Âne et la Bouche* ; Saskia Holbling : *RRR, Other Features* ; *Donata d'Urso* ; Pezzo O Due ; *Germana Civera* : *Figures*) et l'histoire de l'art (Lectures intitrées, *cycle de conférences, et Hypothèses numérotées*) ». Expositions récentes : 2004 : Vienne, Museum Quartier – Mulhouse, La Filature – Montpellier, Les Ursulines – Paris, Centre*

Pompidou ; 2003 : Montréal, UQAM – Valenciennes – Lille, Chapelle Rihour ; 2002 : Paris, Centre Pompidou – Vienne, Museum Quartier – Rennes, La Criée – Lisbonne, Fondation Gulbenkian ; 2001 : Utrecht, Laboratorium – Bruxelles, Kunstfestival des arts – Berlin, Podewill – Vienne, Museum Quartier – Paris, CND ; 2000 : Berlin, Podewill – Anvers – Montpellier, Potlach – Hong-Kong, VideoCircleBios.

Salome Kammer

Salome Kammer poursuit une formation musicale de 1977 à 1984, se concentrant sur l'étude du violoncelle à Essen auprès de Maria Kiegel et János Starker. Engagée en 1983 comme comédienne par le Théâtre de Heidelberg, elle y interprète de nombreux rôles dans des œuvres théâtrales, comédies musicales, opérettes et spectacles pour la jeunesse. Elle s'installe à Munich en 1988 pour participer à la saga cinématographique *Die zweite Heimat (La Deuxième Patrie)* réalisée par Edgar Reitz. Elle y interprète le rôle de la violoncelliste Clarissa pendant quatre ans. Parallèlement, elle entreprend un travail vocal qui lui permet, dès 1990, de se produire comme soliste dans des concerts de musique contemporaine. Salome Kammer a interprété des œuvres de John Cage, Claude Lenner, Isabel Mundry, Helmut Oehring, Wolfgang Rihm, Hans Zender... En 2001, elle interprète *La Petite Fille aux allumettes*, opéra de Helmut Lachenmann, à l'Opéra de Paris puis à l'Opéra de Stuttgart. En 2003, elle reçoit le Prix Schneider-Schott de la Ville de Mayence et interprète la création de l'opéra *Das Gesicht*

im Spiegel de Jörg Wildmanns à l'Opéra de Munich.

Risgar Koshnaw

Risgar Koshnaw est né à Shaqlawa (Erbil), dans le Kurdistan iraquien. Très tôt, il suit des cours d'*oud* et de théorie musicale occidentale à l'Institut d'études musicales iraqiennes de Bagdad. Il travaille à la radio-télévision iraquienne, où il cumule les fonctions d'animateur, de membre de jurys divers et de critique musical. Il écrit ses premiers articles sur la musique kurde, dans une perspective ethnomusicologique, et fonde le Musée de la musique d'Erbil. En 1981, après le déclenchement de la guerre entre l'Iran et l'Irak, il est sollicité, en tant que musicien et compositeur reconnu, pour écrire une comédie musicale sur Saddam Hussein. Son refus le contraint à l'exil politique. En juin de la même année, il s'installe en Autriche, où il entame des études de composition auprès de Hermann Markus Pressl à l'Université de Graz. Il obtient un Master en 1991. Il poursuit en parallèle les carrières de compositeur et d'interprète de musique traditionnelle kurde. En tant qu'interprète, Risgar Koshnaw se produit en concert et dans des festivals de nombreux pays : États-Unis, Allemagne, Autriche, Suisse, Italie, France, Pays-Bas, Finlande, Suède, Danemark, Norvège, Grande-Bretagne, Espagne, Grèce, Turquie, Irak, Syrie, Canada et Australie. À plusieurs reprises, il effectue des tournées en Roumanie et en Slovaquie avec des troupes de théâtre comme le TheatermeRZ. Son intérêt pour la musique contemporaine le conduit à interpréter des œuvres de

Bernhard Lang (*Omositon, DW2*) lors de concerts en Autriche et en Allemagne, puis avec le Klangforum Wien sous la direction de Sylvain Cambreling et de Johannes Kalitze. Il a composé des œuvres pour instrument solo, des duos, trios et quatuors ainsi que des pièces pour orchestre. Citoyen autrichien depuis 1988, il travaille comme musicothérapeute dans un grand hôpital des environs de Graz. En 2006, ses engagements le conduisent à Madrid, Graz, en Afrique du Sud, à Salzbourg, Auckland, Erbil, Sulamaniya, Dehok Kurdistan (Iraq).

Todd

Jerome wakeel ibrahim aka mixmastertodd/mimato est né à Londres. Il suit des études de danse contemporaine, de chorégraphie et de psychologie au South East London College of Arts. En 1989/1990, il sillonne l'Europe avec son propre spectacle de danse, avant d'être engagé comme chorégraphe chez Levi's Austria, dans les années 1991/1993. De 1994 à 1996, il chorégraphie des défilés de mode pour des agences londoniennes de mannequins professionnels. En 1998/1999, il se produit dans la comédie musicale *Hair* à l'Opéra de Graz. Attaché au Service de musique de la Top European Artist Agency, il joue, entre 2000 et 2003, dans de nombreux clubs en Suisse. De retour en Autriche en 2004, il passe derrière la caméra et s'initie à la technique cinématographique : il prépare, tourne et monte plusieurs projets de courts métrages et de vidéos. La musique représente encore une part importante de son travail ; il vient juste d'achever

son album de soul électronique *Hung, Drawn and Quartered Beats* qui sortira cet été chez Phonector Records.

Robert Lepenik

Robert Lepenik mène des études de guitare classique à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Graz auprès de Heinz Irmeler. Il se produit en concert et effectue des enregistrements dans le cadre de projets de musique rock et expérimentale les plus divers (Blue Monkey's Food, Music for the People at the Red Lake), et pratique intensivement la musique improvisée (Picknick mit Weismann). Robert Lepenik est membre du collectif d'artistes Tonto, du groupe Melville, des formations de musique improvisée LaLeLoo et Kap/Lep, et il a enregistré quatre CD parus à ce jour sous son nom. Il a donné des concerts et participé à des enregistrements avec Melville, Fetish 69, LaLeLoo, Tonto, Helmut Kaplan, Edda Strobl, Vienna Loop Orchestra, Dorit Chrysler, Urna Chahar-Tugchi, Some Velvet Morning, Armin Pokorn, Jamika Ajalon, Klangforum Wien. Robert Lepenik a publié en 2005 un disque intitulé *Music With Words – Rhythms for Dancing* sous le label allemand expérimental Genesungswerk, ainsi que *Melville: 17 TV-Themes* chez Zeiger Records. Il a réalisé des musiques de scène pour diverses productions théâtrales et interprète des œuvres de musique contemporaine (Bernhard Lang, Slobodan Kajkut, Matthias Kaul). Robert Lepenik est responsable du Crew 802 Filmclub. **Jonathan Nott** Chef principal de l'Orchestre

Symphonique de Bamberg depuis janvier 2000, le Britannique Jonathan Nott a régulièrement dirigé cette formation sur les grandes scènes internationales, notamment en Amérique du Sud, en Russie, au Festival d'Édimbourg, au Japon et plus récemment aux États-Unis. Fort d'une formation musicale acquise à Cambridge, à Manchester et à Londres, il fait ses débuts de direction d'orchestre en 1988 au Festival d'opéra de Battignano, est nommé l'année suivante *Kappelmeister* de l'Opéra de Francfort et en 1991 Premier *Kappelmeister* du Théâtre National de Hesse à Wiesbaden, dont il assure la direction musicale pour la saison 1995/1996. Cela lui permet de diriger un large répertoire d'opéra, de ballet et de théâtre musical, dont notamment les principales œuvres de Mozart, de Verdi et de Puccini, ainsi que sa première intégrale de la *Tétralogie* de Wagner. Il poursuit sa carrière en devenant Directeur musical du Théâtre de Lucerne ainsi que Chef Principal de l'Orchestre Symphonique de Lucerne. Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, Jonathan Nott est invité à diriger de nombreuses formations de renom dont les orchestres de la WDR de Cologne, du Gewandhaus de Leipzig, de la Tonhalle de Zurich, de la NDR de Hambourg, de la NHK de Tokyo ainsi que l'Orchestre de Paris. Il a également dirigé le Philharmonique de Berlin, avec lequel il a gravé pour Warner Classics l'intégrale des œuvres pour orchestre de György Ligeti (dont le *Requiem*) qui a été chaleureusement saluée par la critique. Fervent défenseur de la musique contemporaine,

Jonathan Nott a assuré la création mondiale d'œuvres de Ferneyhough, Rihm et Lachenmann. Directeur musical de l'Ensemble intercontemporain de 2000 à 2003, il est aujourd'hui Premier Chef invité de cette formation. Il a également été invité à diriger l'Ensemble Modern dans un programme Nancarrow et Boulez présenté au Festival de Salzbourg en août 2003. Au cours de la saison 2005/2006, il dirigera notamment des concerts avec les orchestres philharmoniques de Los Angeles et de New York et des tournées en Espagne et au Japon avec l'Orchestre Symphonique de Bamberg.

Jeanne-Marie Conquer

Née en 1965, Jeanne-Marie Conquer obtient à l'âge de 15 ans le Premier Prix de violon au Conservatoire de Paris (CNSMDP) et suit le cycle de perfectionnement dans les classes de Pierre Amoyal (violin) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle devient membre de l'Ensemble intercontemporain en 1985. Jeanne-Marie Conquer développe des relations artistiques attentives avec les compositeurs d'aujourd'hui. Elle a en particulier travaillé avec György Kurtág, György Ligeti (pour le *Trio avec cor* et le *Concerto pour violon*), Peter Eötvös (pour son opéra *Le Balcon*) et Ivan Fedele. Ses nombreuses tournées sous la direction de Pierre Boulez, David Robertson ou Jonathan Nott l'ont menée de l'Australie aux États-Unis, de l'Argentine à la Finlande. Elle a gravé pour Deutsche Grammophon la *Sequenza VIII* pour violon seul de Luciano Berio, *Pierrot lunaire* et l'*Ode à Napoléon* de Schönberg.

Jeanne-Marie Conquer a également été la soliste d'*Anthèmes II* de Pierre Boulez au Festival de Lucerne en 2002 et du *Concerto pour violon* de Ligeti à la Cité de la musique en 2003.

Emmanuelle Ophèle

Emmanuelle Ophèle débute ses études musicales à l'École de musique d'Angoulême. Dès l'âge de 13 ans, elle étudie auprès de Patrick Gallois et Ida Ribera, puis de Michel Debost au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où elle obtient un Premier Prix de flûte. Emmanuelle Ophèle entre à l'Ensemble intercontemporain en 1987. Attentive au développement du répertoire et aux nouveaux terrains d'expression offerts par la technologie, elle prend rapidement part aux créations recourant aux plus récentes techniques : *La Partition du ciel et de l'enfer* pour flûte Midi et piano Midi de Philippe Manoury (enregistré sur le label Adès) ou *...explosante-fixe...* pour flûte Midi, deux flûtes et ensemble instrumental de Pierre Boulez (enregistré chez Deutsche Grammophon). Titulaire du Certificat d'Aptitude, elle enseigne au Conservatoire de Montreuil-sous-Bois. Louverture sur un large répertoire, du baroque au contemporain en passant par le jazz et l'improvisation, est un axe majeur de son enseignement.

Alain Billard

Né en 1971, Alain Billard débute la clarinette à l'âge de 5 ans avec Nino Chiarelli à l'École de musique de Chartres. Il poursuit ses études auprès de Richard Vieille au Conservatoire National de Région de Paris (CNR) puis

au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et obtient le Diplôme d'Études Supérieures dans la classe de Jacques Di Donato. Il rejoint le Quintette à vent Nocturne avec lequel il obtient un Premier Prix de Musique de chambre au Conservatoire de Lyon et le Deuxième Prix du Concours international de l'ARD de Munich. Depuis 1995, Alain Billard est membre de l'Ensemble intercontemporain où il occupe le poste de clarinette basse (jouant aussi clarinette, cor de basset et clarinette contrebasse). Régulièrement en contact avec des musiciens d'horizons divers, il étoffe son expérience et sa palette instrumentale et apprend le tuba, le saxophone et la guitare basse. Il enregistre *Mit Ausdruck*, concerto pour clarinette basse et orchestre de Bruno Mantovani avec Jonathan Nott et le Bamberger Symphoniker, crée *Génération*, triple concerto pour trois clarinettes de Jean-Louis Agobet, avec Michel Portal, Paul Meyer et l'Orchestre National de Strasbourg dirigé par Jan Latham-Koening et François-Xavier Roth, *Machine for Contacting the Dead* de Lisa Lim, pour clarinette contrebasse, violoncelle et ensemble avec l'Ensemble intercontemporain et Jonathan Nott. Il participe également activement aux actions éducatives que l'Ensemble mène en direction du jeune public et des futurs professionnels de la musique.

Hidéki Nagano

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1996. À l'âge de 12 ans, il remporte le Premier Prix du Concours national de la

musique réservé aux étudiants. Après ses études à Tokyo, il entre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Après ses premiers prix (accompagnement vocal, piano et musique de chambre), il est lauréat de plusieurs compétitions internationales : Montréal, Maria-Canals de Barcelone, Prix Samson-François au premier Concours international de piano du XX^e siècle d'Orléans. En 1998, il est récompensé au Japon par deux prix décernés aux jeunes espoirs de la musique : le Prix Muramatsu et le Prix Idemitsu. Hidéki Nagano a toujours voulu être proche des compositeurs de son temps et transmettre un répertoire sortant de l'ordinaire. Sa discographie soliste comprend des œuvres de Antheil, Boulez, Messiaen, Murail, Dutilleux, Prokofiev, Ravel. Il se produit régulièrement en France et au Japon, comme soliste et en musique de chambre, dans un vaste répertoire s'étendant du classique au contemporain. Il a notamment été invité comme soliste par l'Orchestre Symphonique de la NHK sous la direction de Charles Dutoit.

Christophe Desjardins

Christophe Desjardins étudie l'alto auprès de Serge Collot et Jean Dupouy au Conservatoire de Paris (CNSMDP) et de Bruno Giuranna à la Hochschule der Künste de Berlin. Lauréat du Concours Maurice-Vieux, il entre à la Monnaie de Bruxelles comme soliste avant d'entrer à l'Ensemble intercontemporain en 1990. Christophe Desjardins se donne pour but de diffuser et d'élargir le répertoire de la

Il a élaboré plusieurs spectacles favorisant le rayonnement de son instrument : *Il était une fois l'alto*, *Alto/Multiples* ou *Chansons d'artiste*. Parmi les compositeurs qui ont écrit à son intention figurent Philippe Boesmans, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Michael Levinas, Marco Stroppa ou encore Luciano Berio. Il a également été l'artisan de la création de la version pour sept altos de *Messagesquise* de Pierre Boulez et de la création française de *Naturale, su melodie siciliane* de Luciano Berio. Christophe Desjardins se produit parallèlement en soliste avec les formations internationales les plus renommées : Concertgebouw d'Amsterdam, Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, Orchestre National de Lyon. Son disque *Voix d'alto* (2004) consacré à Luciano Berio et Morton Feldman a obtenu de nombreuses récompenses : Diapason d'or, *ffff* de *Télérama*, Choc du *Monde de la Musique*. Christophe Desjardins joue un alto de Capicchioni.

Éric-Maria Couturier

Né en 1972, Éric-Maria Couturier remporte deux Premiers Prix à l'unanimité au Conservatoire de Paris (CNSMDP) – violoncelle et musique de chambre –, se distinguant dans plusieurs compétitions internationales (il est lauréat des concours Rostropovitch, de Trapani, de Trieste, de Florence) et reçoit le soutien des fondations Natexis et Pendleton. Il intègre l'Orchestre de Paris puis devient violoncelle solo de l'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine avant d'entrer l'Ensemble intercontemporain en 2002. Il partage sa quête d'expressions

nouvelles avec des ensembles tels que Arcema, Carpediem, Multilatérale. Éric-Maria Couturier se produit en musique de chambre aux côtés de Tabea Zimmermann, Pierre-Laurent Aimard, Jean-Claude Pennetier, Christian Ivaldi, Gérard Caussé, Régis Pasquier et Jean-Guihen Queyras. Ses rencontres avec Pierre Boulez, Wolfgang Sawallish, Carlo Maria Giulini, György Kurtág, Peter Eötvös, ainsi que son travail sur l'œuvre de Iannis Xenakis, Luciano Berio, Franco Donatoni, marquent profondément son évolution. Son étude de la musique indienne avec Patrick Moutal le conduit à une réflexion sur le rapport entre création musicale contemporaine et improvisation. Ses recherches dans le domaine musical s'étendent également à celui du cirque.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique des XX^e et XXI^e siècles. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Au côté des compositeurs, ils collaborent activement à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités

de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. À partir de septembre 2006, la direction musicale sera assurée par Susanna Mälkki. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Hautbois

Didier Pateau

Clarinette

Alain Billard

Percussions

Michel Cerutti
Samuel Favre

Violoncelles

Éric-Maria Couturier
Pierre Strauch

Musiciens supplémentaires

Saxophone ténor en si bémol

Vincent David

Synthétiseur SY99

Géraldine Dutroncy
Sébastien Vichard

Contrebasse

Axel Bouchaux