

PIERLUIGI BILLONE

OPÉRA NATIONAL DE PARIS – BASTILLE / AMPHITHÉÂTRE

22 SEPTEMBRE 2010



Mani. Long pour ensemble

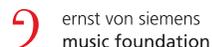
Entracte

Kosmoi. Fragmente
pour voix et ensemble (création)

Alda Caiello, soprano
Ensemble L'Instant Donné
James Weeks, direction

Coréalisation Opéra national de Paris; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique



Avec le concours de la Sacem



Avec le soutien de l'Adami



France Musique enregistre ce concert
Retransmission
lundi 18 octobre à 20h



Durée : 1h15 plus entracte

Introduction au concert à 19h15,
par Laurent Feneyrou

Couverture : Pierluigi Billone @ Benjamin Chelly

Le Festival d'Automne à Paris invite pour la première fois Pierluigi Billone et lui consacre un cycle en trois concerts (22 septembre, 17 novembre et 29 novembre) présentant quatre de ses œuvres.

Biographie-portrait de Pierluigi Billone Une archéologie du son

« La question n'est pas de commencer ni de continuer / mais de naître à la musique ».
Pierluigi Billone

Né en 1960, Pierluigi Billone étudie à Milan et à Sienne la guitare classique, la musique de chambre et la composition, avant de devenir l'élève de Salvatore Sciarrino, à Città di Castello. « Sciarrino gardait un "secret" : une sensibilité et une attention qui créent librement leurs propres projets, ainsi qu'un formalisme très rigide et abstrait (son intérêt pour Mozart, l'influence de Ravel) ». Mais en 1984, Billone interrompt ses études académiques et son activité de concertiste pour se consacrer, en autodidacte pour un temps, à la composition et à diverses pratiques instrumentales. De 1991 à 2000, il vit et travaille en Allemagne, où il est lauréat de nombreuses bourses (Akademie Schloss Solitude, Fondation Heinrich Strobel, Hamburgische Staatsoper, Kunststiftung Baden/Württemberg...) et où il remporte plusieurs prix de composition (Prix Busoni de l'Académie des Arts de Berlin, Prix de la Ville de Stuttgart...). À la Musikhochschule de Stuttgart, il suit le cours de perfectionnement de Helmut Lachmann, qui accompagne sa quête d'un art plus réflexif – d'un « *pathos* de la réflexion », selon ses termes. « Lachmann aussi gardait un secret (différent de celui de Sciarrino), qu'il fallait percer : toute vibration peut être un centre de relations, mais vous devez vous ouvrir pour l'écouter (et écouter votre écoute...) ». De ces deux maîtres, Billone apprend l'attention aux sons, au moindre de leurs bruissements, à l'excès de leurs distorsions, au silence qui les creuse et à l'énergie qu'ils concentrent ou laissent surgir. De telles

rencontres ne doivent cependant pas occulter l'étude tout aussi revendiquée de musiques extra-européennes solistes et rituelles, du *free jazz* des années 1960 et de ses développements ultérieurs, de *rocks* des années 1970 (que Billone joue), mais aussi des œuvres cinématographiques d'Andreï Tarkovski. De retour en Italie en 2000, Billone constate l'impossibilité d'y faire entendre son art et en juge sévèrement la situation politique et culturelle. Il choisit alors de s'installer Vienne, où il entretient des liens privilégiés avec les musiciens de l'ensemble Klangforum. Régulièrement diffusées depuis, notamment par les radios allemandes et autrichiennes, ses œuvres sont interprétées par des formations de renom, parmi lesquelles, outre Klangforum, Contrechamps, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern, l'Ensemble Recherche, la WDR de Cologne ou le RSO-Wien, et sont encore distinguées par le Prix de composition de la Ville de Vienne (2004), le Prix Ernst-Krenek (2006) et un Prix de la Fondation musicale Ernst-von-Siemens (2010). Billone participe aussi aux festivals de Donaueschingen, de Witten, aux Cours d'été de Darmstadt, à Wien Modern ou à Ars Musica. Professeur de composition invité à l'Université de Graz (2006 – 2008), où il enseignera à nouveau à partir d'octobre 2010, mais aussi à la Musikhochschule de Francfort (2009-2010), il tient par ailleurs des séminaires aux conservatoires de Paris et d'Amsterdam, à l'Université de Vienne et dans les uni-

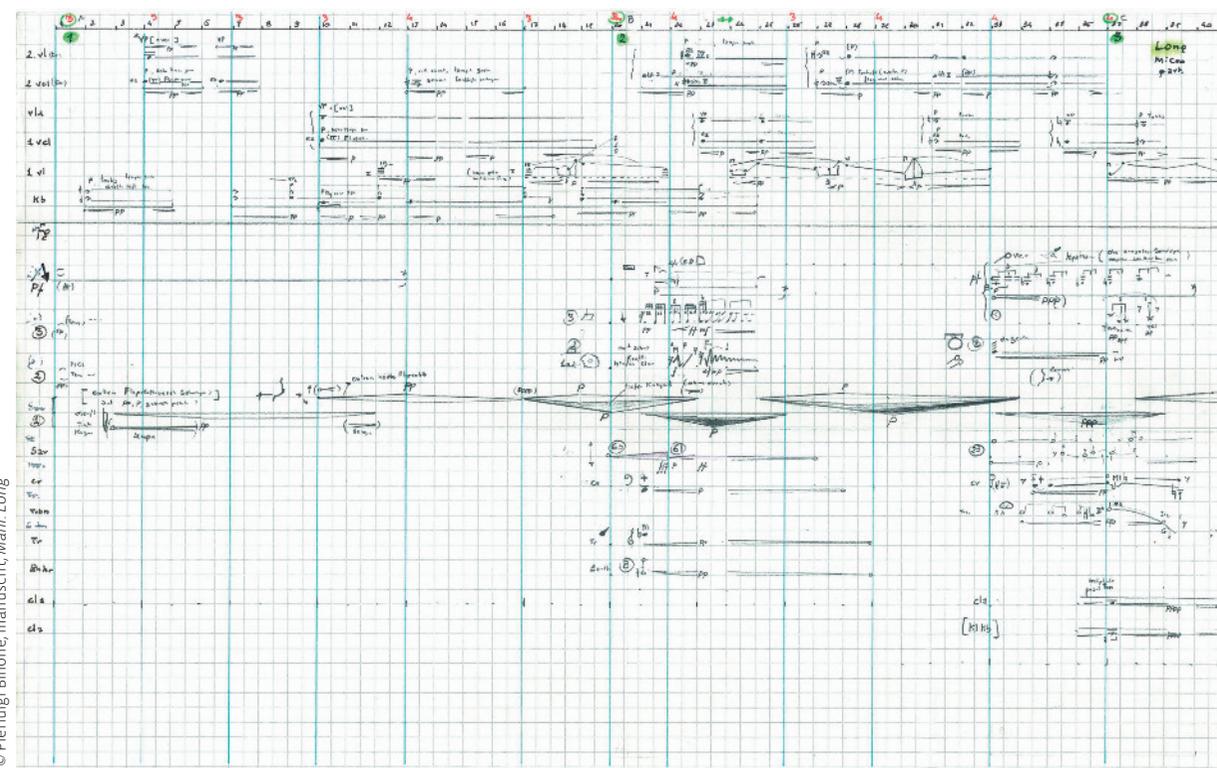
versités américaines de Harvard et de Columbia. Là, sa démarche radicale trouve un écho sans cesse croissant. Car, comme le souligne Philippe Albèra, ses sources d'inspiration se situent volontiers dans un monde archaïque, sur les ruines d'une origine oubliée mais encore latente, comme si la pointe la plus avancée de l'esprit moderne rejoignait, chez lui, l'essence même du phénomène musical. Il en résulte une archéologie du son, oscillant entre le caché et le manifeste, la présence et la trace atténuée.

Billone se montre toujours soucieux de connaître par contact l'instrument, d'en éprouver sans détour les vibrations et les creux, autant de rythmes et de respirations que le corps assimile en deçà du contrôle conscient. « ...dans ce cas, tout contact / est potentiellement l'ouverture d'un espace. / Tel est le sens élevé de l'exploration instrumentale (-mentale) ». Aussi Billone chante-t-il et joue-t-il des instruments pour lesquels il compose ou, lorsque l'expérimentation requiert davantage de maîtrise et de virtuosité,

collabore-t-il avec des interprètes, parmi lesquels le chef d'orchestre Emilio Pomarico, les percussionnistes Christian Dierstein et Adam Weisman, l'altiste Barbara Maurer ou les chanteurs Frank Wörner et Alda Caiello. Seul ou avec eux, il improvise et explore systématiquement de nouvelles techniques instrumentales et vocales. « Au début, mon travail consiste à entrer en contact avec les modes d'existence du son (états, mouvements, transformations...), comme si j'ignorais complètement leur nature, leurs limites, leurs caractéristiques. Si ce contact est conduit avec rigueur, discipline et créativité, tout, y compris le son le plus traditionnel, est aussi une découverte, et les limites du travail ne sont pas préétablies : c'est le point essentiel ». Prêter attention au familier, à ce que l'on tient pour évident, écouter ses lignes de force, les dévoiler ou en modifier l'équilibre, telle sera la tâche du musicien. L'instrument, néanmoins, résonne d'une voix originelle, toujours latente, une voix d'homme aux larges contours. « De cette manière, l'instrument se libère

du registre-rôle assigné par la tradition et devient un espace extrêmement articulé qui contient au moins les deux polarités fondamentales minimales (le grave *masculin*, l'aigu *féminin*, et beaucoup d'autres) ». Graves donc, riches en harmoniques, non homogènes, et à l'aigu instable, seront la clarinette basse, le basson ou le trombone, parmi quelques instruments privilégiés. Pierluigi Billone ne pose en effet aucune limite aux registres, à l'ambitus des sons, pas plus qu'à leurs modes de jeu et au temps de leur déploiement. Dès lors, toute œuvre est un vaste monde, en lequel un lent cheminement propre à chaque auditeur nous immerge, à l'exemple du *Stalker* de Tarkovski – un mouvement d'expansion, en somme, au-delà de la juste mesure. L'écoute, modifiée, se met en quête d'une ample respiration de la musique. Et une telle suspension du temps, tout autant que l'attention à l'infime, à l'effacement, à l'absence, sinon au vide, y ouvrent « un lieu de découverte / rituel et en communion ».

Laurent Feneyrou



© Pierluigi Billone, manuscrit, Mani. Long

Le Son est ma matière

Entretien avec Pierluigi Billone

La main tient chez vous un rôle essentiel, dans vos titres et dans l'écriture des percussions, frappées avec les doigts, la paume, les articulations, tout autant qu'avec les baguettes. Mais vous évoquez aussi une « intelligence de la main ». Qu'entendez-vous par cette expression ?

La main est un lieu privilégié de contact avec le monde. Tous les êtres humains sont et connaissent cette expérience. L'activité de la main est un exercice muet (Merleau-Ponty) et se produit à un niveau préconscient et à une profondeur que l'exercice d'un contrôle conscient ne peut que déranger, dévier ou redéfinir, mais à un niveau moins profond. Il s'agit donc d'un mode particulier de contact avec le monde, sauf à vouloir considérer la main comme un simple outil dont dispose le cerveau – perspective stérile. La main, comme pôle du corps entier, par exemple, ouvre et entre en contact avec des états du son qu'aucune théorie ne pourrait jamais imaginer. Il en va de même pour les liens et les relations possibles. Étant donné que, pour un compositeur, la main qui écrit (pense) et celle qui joue sont la même, la question se pose d'un équilibre et d'une unification : celle-ci se produit quand tombe la dichotomie entre pensée et pratique. À ce stade, la *pensée* se confond avec le contact avec les choses et perd ses propres limites (capacité de contrôle et définition), tandis que la *main* rencontre et crée des liens. Mais la culture occidentale refuse généralement cette perspective. « Intelligence de la main » indique alors cette unification, en tant que question ouverte.

Quel est, dans ce contexte, le statut du geste dans votre écriture ?

Le geste est aujourd'hui, selon moi, une notion ambiguë, qui n'est entrée que récemment dans le vocabulaire musical, depuis les arts visuels et plastiques. Dans un contexte mécanico-

acoustique (transformation), je pense qu'elle perd son sens. C'est la raison pour laquelle je préfère ne pas utiliser ce terme, et je ne répondrai donc pas directement à votre question.

Dans mon travail, le corps est la matrice dynamique de chacun des mouvements possibles (et il refuse donc ceux qu'il ressent comme étrangers), mais ses actions ou ses rythmes élémentaires ne deviennent pas nécessairement un modèle pour des signes stylisés (la respiration, l'impulsion, le contact...). Ce qui m'intéresse, c'est d'élargir le plus possible les limites rythmiques et motrices du corps, de les confondre presque. Cette appartenance à la vie rythmique du corps, même si, dans certains cas, elle n'est pas immédiatement reconnaissable, fonde la possibilité d'une compréhension immédiate au même niveau : le corps correspond/rencontre quelque chose qu'il pourrait faire. Ce premier niveau de contact est essentiel.

De nombreuses actions instrumentales peuvent aussi être transposées et s'échanger entre elles avec des résultats surprenants, lesquels créent des liens et des relations.

En effet, nombre d'actions du corps produisant des sons appartiennent simultanément à des contextes aux réalités différentes, de même que le son n'est pas la propriété exclusive de la musique. En travaillant sur la flexibilité, le double et l'ambiguïté de ces actions, il est possible de créer de précieux points de contact entre ces réalités : ce sont alors les actions proches de celles de la ritualité religieuse ou des pratiques de métiers artisanaux qui m'intéressent. Ces actions ne sont jamais isolées et affichées, mais au contraire intégrées avec la plus grande organicité. C'est aussi une manière de forcer les limites du corps – et du contexte.

En complément m'intéressent aussi les sons et les états du son qui adviennent dans une apparente absence de

mouvement, ou le transfert d'actions instrumentales dans le corps.

L'une des caractéristiques, à l'écoute, de votre œuvre, c'est le temps de son dépliement. Je pense surtout à Mani Long. Qu'attendez-vous que la durée révèle du son et de la forme ?

Je ne pense pas que le son se scinde en paramètres et ne considère donc pas la durée comme une composante autonome. Un son dure le temps nécessaire à son existence, quelle qu'elle soit, mais aussi au jeu de ses relations. Qui en décide ? selon quel principe ? Trente années d'étude, de pratique, de discipline et de travail. Expérimenter l'existence d'un son et sa possibilité d'établir des relations se renouvelle dans chaque circonstance. Le son est ma matière. Je suis en rapport avec le son, qui est la dimension privilégiée selon laquelle je rencontre les choses et le monde. Chaque fois, je mets donc en jeu toute ma confiance dans cette dimension. Si je me trompe, il s'agit d'une erreur globale qui, dans ce cas aussi, indique mon rapport fondamental avec le son. Par cette expérience, je deviens conscient de mon appartenance à la réalité rythmique dans laquelle j'existe. La mesure (la qualité et le sens) de cette expérience du son est complètement liée à la réalité (musicale au sens strict et sonore en général) dont je fais partie, et devient donc une trace pour la comprendre. Pour cela :

1. Je ne pose pas de limites préalables à ce que ma sensibilité peut me faire rencontrer.
2. Je connais et limite l'influence rythmique momentanée du milieu sur moi (et je sais donc quelle limite « normale » et commune je dépasse quand quelque chose semble « trop long »).

L'écoute de vos œuvres n'implique pas seulement l'oreille, mais l'ensemble du corps, dont la respiration. Recherchez-vous effectivement une

telle intensité physique de l'expérience ?

Sans aucun doute. Une intensité physique, mais aussi une réelle profondeur de contact. En présence du son, le corps, avec son jeu de rythmes internes, s'harmonise ou réagit complètement avec ce qui advient. Il s'agit d'un contact global et indivisible, mais qui, dans l'écoute habituelle de la *musique classique* occidentale, se fait désormais dans une condition particulière : toute la correspondance motrice du corps avec le son est atténuée ou inhibée. Au Moyen Âge, en Occident, l'écoute était uniquement « écoute de la musique sacrée » et ne se distinguait pas de l'écoute de la parole liturgique. Maintenant, elle est très proche de la contemplation visuelle, entièrement passive et exercée à partir d'un point fixe. La reproduction mécanique du son a complété le processus d'évidement de l'expérience.

Dans ces conditions, il semblerait évident que l'écoute consiste seulement à laisser fonctionner les oreilles pour permettre au cerveau d'entrer en contact avec le son. Cette perspective est complètement erronée et témoigne d'une grave perte de sensibilité et de profondeur dans le rapport avec les choses. C'est comme si l'on réduisait le fait de manger (le rapport conscient et actif avec la nourriture) au seul fait d'ouvrir la bouche, de rester immobile et d'avalier. Il est évident que le son, dans notre culture classique occidentale, est désormais pensé « sans lien avec les exigences de survie ». Il se rencontre donc avec des facultés corporelles secondes – et court le risque de rester une expérience de second ordre. C'est ce qui provoque une indifférence diffuse. La définition de l'écoute comme « faculté mentale d'entendre des sons organisés par l'homme », dont parlait Karlheinz Stockhausen au début des années 1950, et en 1972 encore,

me paraît ridicule – et les choses ne semblent d'ailleurs pas s'être améliorées. Les cultures traditionnelles sont beaucoup plus profondes.

Diriez-vous que votre musique se fonde sur des énergies, desquelles naîtraient la forme ?

Je concentre des énergies, au sens littéral du terme : je crée des centres d'attraction par des énergies sonores et par la vie des relations qu'elles peuvent créer et entretenir.

Dans la vie initiale du son, je rencontre et reconnais des lignes de force, des tendances reconnaissables, des liens possibles qui deviennent les premiers points saillants d'une construction : c'est comme une loi qu'il faut d'abord connaître et respecter. Dès que je la connais, je peux l'utiliser à des fins différentes : le principe constant de transformation relie chaque état à un autre, mais grâce à des chaînes de transformations ou à des mouvements instantanés de transformation, ce qui est lié peut être tout autre et très éloigné. Les états et les situations qui se produisent restent identifiables comme appartenant à la nature initiale du son, mais il s'agit parfois d'apparitions complètement artificielles, abstraites et visionnaires.

Ainsi se crée un paradoxe apparent : tout procède par transformation évidente vers un autre degré, mais ce qui apparaît – à une première écoute – peut sembler étranger. Comme si un homme marchait sans s'arrêter, mais dans un espace lui-même mobile : à chaque pas, distance minimale reconnaissable et référentielle, son pied prend appui sur un espace inconnu.

Nous avons un *devenir* mettant en contact des *moments*, des *stations*, qui font apparaître des hiérarchies et des relations, montrant un ordre et une hiérarchie spatiale. C'est réel et cela repose sur l'expérience du pas et

de la marche que nous connaissons tous et que nous pouvons donc comprendre sans aucune difficulté à l'écoute. Mais le langage descriptif a du mal à le cerner et le prend pour une métaphore parmi d'autres... C'est un problème du langage : il doit se modifier jusqu'à pouvoir le dire – Merleau-Ponty en était capable. Cette sensibilité me vient directement de l'étude de la technique d'Andreï Tarkovski, dans *Stalker* par exemple.

Pourriez-vous expliquer le sens que vous donnez à un dernier mot qui se rencontre d'ailleurs souvent dans vos écrits : celui d'émotion – l'affect, voire le pathos ?

Les êtres humains, les choses, les sons, les pensées, tous sont vivants et nous attirent avec leur « force de gravité » et nous mettent en mouvement ; et nous, nous entrons dans le monde rythmique de la dimension qui est la leur. C'est cela pour moi l'émotion : un appel très fort qui génère un mouvement de transformation. Dans ce cas, l'homme se laisse traverser par l'énergie vitale qui jaillit de la source (un être humain, une conception, un projet, une chose, une montagne, un voyage...), ou bien il laisse la source attirer ses énergies. L'émotion reconnaît l'appel, mais ne connaît pas son propre but, comme le savaient très bien les anciens... La transformation qui se produit annule les limites et implique le renoncement initial aux défenses. L'émotion est donc une nourriture indispensable, mais aussi une incertitude pour la survie. Il m'est arrivé de consacrer trois ans de travail pour suivre aussi loin que possible l'appel d'un son. Ce n'est pas une expérience qu'on peut répéter souvent.

D'après un entretien avec Laurent Feneyrou
Traduction de l'italien, Chantal Moiroud
et Laurent Feneyrou

Mani. Long

pour ensemble (2001),
Effectif : hautbois (cor anglais), deux clarinettes basses (clarinette contre-basse), basson, saxophone alto, trompette, cor, trombone, percussions (trois interprètes), piano (célesta), deux violons, alto, deux violoncelles, contrebasse
Durée : 50' environ
Création : Bâle, Europäischer Musik Monat, 30 novembre 2001, Klangforum Wien, direction Ed Spanjaard
Commande de Klangforum Wien

Si *Kosmoi. Fragmente* se situe en deçà du discours articulé et scrute les événements, les rythmes et les inflexions de la bouche, sinon les expressions du regard et les gestes de la soliste, avant que la voix ne se saisisse des exigences du langage et des ordres de la communication, *Mani. Long* dit, dans le premier mot de son titre, le toucher. Une danse de la main ébruite tout instrument, et singulièrement les percussions frappées avec le bout des doigts, la paume ou les articulations, tout autant qu'avec baguettes et mailloches aux matières rigoureusement précisées. Comme *Mani. Giacometti* (2000), *Mani. De Leonardis* (2004) ou *Mani. Matta* (2008), l'œuvre désigne, en son essence, une *toccata*. Car Billone est un musicien du tact, de l'émergence tactile du son, où l'instrument épanouit en retour la main qui l'anime et qui, selon Grazia Giacco, « rencontre la matière, la fait vibrer, participe de cette vibration et crée une résonance dans le corps et autour de lui. Peau et os redécouvrent l'espace ancestral du son et cherchent de nouveaux horizons de l'écoute ». Ainsi sont atteints la transparence et l'opacité, les pleins et les vides, qui en désignent des états premiers, intensément poétiques.

Le titre de l'œuvre rend aussi hommage, en son second mot, à l'artiste Richard Long qui, comme le résume Billone, « marchait ou déplaçait des pierres ». La nature est son sujet, mais bien autrement que chez les Anciens :

in situ, à même la matière, qu'elle soit herbe ou eau. La trace laissée par les pas sur la terre, la marche et le chemin qui ne mène nulle part y instituent un *land art*, dans *A Line in Bolivia* ou dans *A Circle in Scotland* notamment. Dans cet horizon, les pierres témoignent d'une mesure, d'une distance, d'une durée écoulée et d'une géographie sculpturale, image de la permanence. Or, la marche s'inscrit dans une histoire culturelle, depuis les pèlerins d'antan, les poètes errants japonais et les Romantiques anglais. Billone souligne sa proximité avec une telle forme, guère orthodoxe, de spiritualité et tente de lui donner une correspondance musicale. « Cela se produit par le biais d'une question-guide (formulée comme une énigme) qui sert d'ouverture et d'orientation à tout le travail et est donc plus décisive que n'importe quelle structure, mais reste ouverte, comme toute véritable question. Cette question a le devoir de guider l'attention créative et de l'inciter à tout percevoir comme une trace possible de la dimension à ouvrir (que j'ignore) ». « Marche dans le son, où arrives-tu quand tu es au-delà du silence? », interroge *Mani. Long* : « Dans le rite ».

Laurent Feneyrou

Kosmoi. Fragmente

pour voix et sept instruments (2008),
Effectif : soprano ; basson, clarinette basse, accordéon, cor, trombone, percussions (2)
Durée : 16' environ – Création

Chant et parole sont deux dimensions distinctes et entretiennent un rapport délicat : il s'agit toujours et seulement d'une rencontre possible et selon des modes différents. Quand la parole apparaît et impose son rythme et la respiration de son existence (articulation-compréhension), ou se fait objet étranger *marqueur*, le chant devient inévitablement *voix* et tout le reste retourne à un fond secondaire. Dans *Kosmoi. Fragmente*, il n'y a pas de texte

préexistant au chant. Cette séparation initiale et la rencontre ultérieure ne se produisent donc pas. Ce qui doit se produire est plus important : l'être humain qui chante et agit s'inscrit, sans privilège, dans l'horizon des sources sonores, qui est un espace *rituel*, où ce qui apparaît et se montre a un sens exemplaire. Dans nombre de parties, le chant n'a pas besoin d'un texte : son existence est accomplie et autonome, comme n'importe quelle autre partie instrumentale. La parole comme référence littéraire (comme cadre de référence) ne m'intéresse pas. Quand elle apparaît dans la litanie centrale, elle est une qualité particulière de l'articulation du chant. À certains moments, elle semble appartenir à une langue connue, indéchiffrable, donc immédiatement perçue comme *cachée* et rituelle, mais reste inactive, n'est pas le centre de gravité, n'impose pas son rythme, est prise dans le rythme. Une litanie est en effet un (lieu du) chant où la parole est accueillie, et dont l'existence se montre : 1. comme restant recluse dans le corps inaudible à d'autres ou partie incluse dans l'horizon ; 2. dans son absence momentanée ; 3. dans l'isolement d'un seul geste de chant – qui consiste en une impulsion du diaphragme, en soi déjà plein de toute la signification de la vie et qui peut faire affleurer un nom (ou pas) ; 4. dans la répétition obsessionnelle et monotone, une chaîne souple d'impulsions élémentaires, où la parole est uniquement affleurement et *profil* momentané du chant.

Pierluigi Billone

D'après un entretien avec Laurent Feneyrou
Traduction de l'italien, Chantal Moiroud et
Laurent Feneyrou

Biographies des interprètes

Alda Caiello, soprano

Alda Caiello étudie le piano et le chant au Conservatoire de Pérouse. Elle fait ses débuts au festival de Montepulciano, commençant une carrière dans le répertoire classique lyrique et contemporain.

Interprète de prédilection de Luciano Berio pour ses *Folk Songs*, Alda Caiello a chanté sous la direction entre autres de Frans Brüggen, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Emilio Pomarico. Elle chante dans toutes les salles de concerts en Europe et participe à de nombreux festivals. A son répertoire les œuvres de Monteverdi, Bach, Scarlatti, Mozart, Berg, Rossini, Mahler ainsi que les œuvres d'Olivier Messiaen (*Poèmes pour Mi*), de Giacinto Scelsi, de Bruno Maderna, de Niccolò Castiglioni (*Cantus Planus*), de Salvatore Sciarrino, de Luca Francesconi. Ses enregistrements ont été publiés par BMG/Ricordi, Stradivarius, Col Legno, Zig-Zag Territoires...

www.aldacaiello.com

James Weeks

Compositeur et chef d'orchestre, né en 1978, James Weeks étudie la musique à Cambridge ; il est diplômé en composition de l'Université de Southampton où il étudie avec Michael Finissy. Son activité de chef d'orchestre se développe à la fois dans les domaines de la musique ancienne et d'aujourd'hui. Il a fondé l'ensemble vocal Exaudi en 2002, avec la soprano Juliet Fraser ; les activités de concerts en tournées et d'enregistrements sont nombreuses.

En 2007, James Weeks succède à James Wood en tant que directeur musical du New London Chamber Choir ; il est aussi directeur musical du chœur de chambre d'Orlando. Chef d'orchestre, il collabore souvent avec des ensembles : Birmingham Contemporary Music Group, BBC Singers, New Music Players, Endymion Ensemble. En 2010, il est artiste associé du Spi-

talfields Festival à Londres. Outre le concert des œuvres de Pierluigi Billone en septembre, James Weeks dirigera en octobre 2010 un concert de l'Ensemble Exaudi et du London Sinfonietta. Au programme des œuvres de Iannis Xenakis et de Michael Finissy.

www.james.weeks.com
www.cmp.co.uk

Ensemble L'Instant Donné

L'Instant Donné est un ensemble instrumental (neuf musiciens et un coordinateur) qui se consacre à l'interprétation de la musique de chambre d'aujourd'hui. Dès ses débuts en 2002, il choisit un fonctionnement collégial et un travail d'équipe. Les projets de musique de chambre non dirigés sont privilégiés. Le répertoire s'étend des œuvres de la fin du XIX^e siècle à nos jours, avec des incursions vers les époques antérieures. Toutefois, la programmation est principalement consacrée aux compositeurs avec lesquels l'ensemble collabore étroitement.

Depuis 2005, en partenariat avec le théâtre L'Échangeur (Bagnolet), l'ensemble propose un cycle de concerts monographiques (Gérard Pesson, Frédéric Pattar, Stefano Gervasoni, Johannes Schöllhorn, Mark Andre, Helmut Lachenmann, Heinz Holliger...). Chaque année, un concert est consacré aux œuvres de deux jeunes compositeurs. L'Instant Donné s'investit dans de nombreuses interventions pédagogiques et participe à des ateliers et séminaires, aussi bien au Conservatoire de Reims qu'à l'École de Musique de Bondy, à l'Université de La Plata en Argentine où à la Musikhochschule de Hanovre.

En juin 2010, à Paris, l'ensemble crée, avec les six chanteurs de l'Ensemble Exaudi, *Cantate égale pays* de Gérard Pesson (Festival Agora).

L'Instant Donné se produit en France ainsi qu'à l'étranger : Espagne, Suisse, Allemagne, Mexique, Argentine, Pérou... L'ensemble reçoit le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles

d'Ile de France – Ministère de la Culture au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, de la SACEM, et de la SPEDIDAM.

www.instantdonne.net

Musiciens

Philippe Régana, hautbois,
Joris Rühl, clarinette basse
Mathieu Steffanus, clarinette basse
Erwan Fagant, saxophone alto
Lionel Bord, basson
André Feydy, trompette
Nicolas Chedmail, cor
Étienne Lamatelle, trombone
Hélène Colombotti, percussion
Maxime Echardour, percussion
Elisa Humanes, percussion
Caroline Cren, piano, célesta
Élodie Soulard, accordéon
Saori Furukawa, violon
Julien Vanhoutte, violon
Elsa Balas, alto
Nicolas Carpentier, violoncelle
Alexis Descharmes, violoncelle
Laurène Durantel, contrebasse

Solistes de Mani. Long

Lionel Bord, basson
Mathieu Steffanus, clarinette basse
Maxime Echardour, percussion



Directeur : Nicolas Joel
120, rue de Lyon
75012 Paris
www.operadeparis.fr



Président : Pierre Richard
Directrices générales :
Marie Collin
et Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

©Christophe Abramowitz/RadioFrance

ALEX TAYLOR

Musique Matin

Lundi / vendredi 7h - 9h

francemusique.com

france musique

