

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

musique et espace

La prise en compte de la dimension spatiale du discours musical n'est pas à proprement parler une découverte de la seconde moitié du xx^e siècle. Dès le xvi^e siècle, Giovanni Gabrieli disposait un orchestre ou un chœur dans chacun des deux bras du transept de la basilique Saint-Marc de Venise afin d'obtenir des jeux antiphoniques d'imitations, d'échos et de réponses entre deux sources sonores situées à distance l'une de l'autre. Deux siècles plus tard, dans la *Scène du bal* de *Don Giovanni*, Mozart faisait appel à trois petits orchestres de scène disposés en des endroits différents, dans un but évident de spatialisation du son.

Au xix^e siècle, en répartissant quatre groupes de cuivres enserrant le grand orchestre aux quatre points cardinaux du lieu de l'écoute, Berlioz, dans le *Tuba mirum* et le *Lacrymosa* de son *Requiem*, visait à créer, selon les cas, des effets de rotation ou d'ubiquité du son.

Au début du xx^e siècle, rêvant à ce que pouvait être une « musique de plein air », Debussy ne songeait rien moins qu'à faire sortir l'orchestre de l'espace clos de la salle de concert ; et Charles Ives envisageait de composer une œuvre symphonique où plusieurs orchestres pourraient jouer chacun au sommet d'une colline différente.

Aujourd'hui, la construction de salles de concert modulables de plus en plus complexes et sophistiquées au niveau architectural, de même que la démultiplication de plus en plus ramifiée des diverses sources de diffusion du son au niveau technologique, ou que la division et l'éclatement multidirectionnel du matériau orchestral au niveau de la conception, de la réalisation, de l'exécution et de la réception d'une œuvre, toutes ces données constituent des éléments souvent décisifs pour la structuration de base d'une composition musicale. Après *Domaines* et *Répons* de Pierre Boulez, *Gruppen* et *Carré* de Karlheinz Stockhausen, *Terretektorh* et *Nomos Gamma* de Iannis Xenakis, le *Double Concerto* et *A Symphony of Three Orchestras* d'Elliott Carter, qu'en est-il aujourd'hui de cette spatialisation de la musique voulue par certains compositeurs et de cette musicalisation de l'espace qui en est l'une des résultantes les plus immédiatement perceptibles ? Et peut-on dire encore avec Emmanuel Nunes, qu'au-delà de la spatialité intrinsèque à l'œuvre elle-même, « le passage d'une salle à une autre implique fatalement à chaque fois une nouvelle interprétation

acoustique de la partition » et que, par conséquent, si « la salle devient un espace analysant de l'œuvre, puisqu'il l'interprète..., la salle devient également un espace analysé par l'œuvre » ?

A toutes ces questions, les deux ouvrages donnés en création mondiale, le *Diptychon pour deux ensembles* de Hanspeter Kyburz et *Fragments pour un portrait* de Philippe Manoury, seront en mesure d'apporter des éléments de réponse inédits. Entre ces deux créations, un classique de la musique de la fin du premier quart du XX^e siècle : le *Concerto pour piano et instruments à vent* d'Igor Stravinsky.

Francis Bayer

jeudi 7 mai - 20 h / salle des concerts

Hanspeter Kyburz

Diptychon pour petit orchestre (durée 20 minutes)

commande de l'Ensemble Intercontemporain, avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication (création)

Igor Stravinsky

Concerto pour piano et instruments à vent (1924) (durée 19 minutes)

I - largo/allegro/più mosso/maestoso

II - largo/più mosso/tempo primo

III - allegro/agitato/lento/stringendo

entracte

Philippe Manoury

Fragments pour un portrait, pour trois groupes instrumentaux

commande de l'Ensemble Intercontemporain (création)

(durée 30 minutes)

David Robertson, direction

Hidéki Nagano, piano

Ensemble Intercontemporain

concert enregistré par *France Musique*

répétition ouverte au public le mercredi 6 mai à 20h

(présentation de la création de Philippe Manoury, par le compositeur et David Robertson)

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain avec le soutien de la fondation Pro-Helvetia

Hanspeter Kyburz

Diptychon (1997)

effectif : 2 flûte/flûte piccolo/flûte basse, 2 hautbois/cor anglais, 2 clarinettes en sib/clarinettes en mib, 2 clarinettes/clarinettes basses, 2 bassons/contrebassons, 2 cors, 2 trompettes/trompettes piccolo, 2 trombones, 2 tubas, 2 percussions, 2 pianos, 2 harpes, 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses ; éditeur : Breitkopf & Härtel.

Dans une œuvre précédente, écrite pour 24 voix et ensemble instrumental intitulée *The Voynich Cipher Manuscript*, Hanspeter Kyburz avait prévu la possibilité d'une distribution spatiale particulière des différents chanteurs et instrumentistes, certains choristes se trouvant disposés en carré à proximité du chef d'orchestre, tandis que d'autres lui faisaient face à distance, et que d'autres encore se trouvaient incorporés au milieu des instrumentistes, eux-mêmes répartis sur trois files situées respectivement à droite, à gauche et derrière le chef d'orchestre. Toutefois cette spatialisation n'était qu'une possibilité que l'on pouvait prendre ou non en compte.

Le *Diptychon*, composé entre janvier 1996 et mars 1998, a été pensé et écrit pour deux ensembles instrumentaux qui seront situés à droite et à gauche du public, le chef d'orchestre se trouvant seul face à celui-ci et donnant ses indications simultanément aux musiciens de chacun des deux ensembles. La séparation entre ces deux groupes, effective dans la salle de concert, n'apparaît pourtant pas sur la partition, écrite de façon traditionnelle comme s'il n'y avait qu'un seul orchestre. Les deux ensembles instrumentaux ont donc été conçus pour sonner ensemble, l'effet acoustique recherché à l'aide de cette spatialisation étant prioritairement un effet d'ubiquité sonore, beaucoup plus qu'un jeu d'imitations/réponses ou de séparations/fusions. Parmi les trente-six musiciens nécessaires à l'exécution de l'œuvre, on notera tout particulièrement la présence de quatre percussionnistes jouant d'une série d'instruments quantitativement très importante. Du point de vue formel, l'œuvre est constituée d'une chaîne de petits fragments relativement brefs, dont le nombre dépasse la trentaine et où l'écriture instrumentale est le plus souvent d'une extrême mobilité, la métrique - à l'exception de quelques pages étales - changeant la plupart du temps presque à chaque mesure.

Igor Stravinsky

Concerto pour piano et instruments à vent (1924)

effectif : piano solo, flûte piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, basson, basson/contrebasson, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, tuba, timbales, 3 contrebasses ; éditeur : Boosey & Hawkes

Composée en 1923-24, puis révisée en 1950, cette œuvre en trois mouvements a été créée par le compositeur lui-même au piano à l'Opéra de Paris le 22 Mai 1924. Tant par la date de sa composition que par la nature de certains de ses éléments stylistiques, elle appartient à ce que l'on a souvent appelé la période néoclassique de Stravinsky. Le « retour à Bach », dont cette œuvre est loin de constituer l'unique exemple dans l'ensemble de la production du compositeur, se décèle tout autant dans l'écriture rythmique souvent très classique que dans le langage franchement tonal de certaines cellules thématiques et dans le mode de traitement affecté aux rapports entre l'instrument soliste et l'orchestre - à l'opposé de celui que l'on peut trouver dans les concertos de la période romantique. Mais par-delà ces références à une période lointaine, on retrouve à chaque instant dans cette partition tout ce qui fait la spécificité du style compositionnel de Stravinsky (y compris, dans le finale, l'insertion d'un ragtime).

L'un des intérêts principaux de cette œuvre réside bien évidemment dans les recherches de timbres et de sonorités qui résultent de l'alliage du piano concertant et d'un groupe d'instruments à vent où prédominent les cuivres (12 cuivres contre 10 bois seulement), auxquels viennent s'ajouter des timbales et des contrebasses. La formule, assez nouvelle pour l'époque, sera reprise par la suite, notamment deux ans plus tard par Janáček dans son *Capriccio* pour piano main gauche et instruments à vent.

Du point de vue formel, ce *Concerto* de Stravinsky suit une découpe en trois mouvements en référence au modèle classique. Précédé d'une introduction lente, le 1^{er} mouvement utilise la forme sonate à deux thèmes avec exposition, développement et réexposition, avant qu'une cadence de l'instrument soliste ne ramène en conclusion le *largo* initial. Le 2^{ème} mouvement comporte une première partie d'exposition, suivie d'une section centrale où sont inclus dans la partie de piano des éléments de cadences instrumentales, puis d'un retour à l'exposition initiale qui sert de conclusion. Le dernier mouvement est d'une

construction à peine plus complexe, les différents éléments thématiques (fugato, marche, ragtime, etc.) faisant l'objet, après leur présentation initiale, d'un travail de développement assez fourni et conduisant à un passage plus lent en forme de marche qui précède immédiatement le *stringendo* terminal où prédomine à l'orchestre le rythme en contretemps caractéristique du ragtime.

F.B.

Philippe Manoury

Fragments pour un portrait (1998)

groupe I : flûte/flûte piccolo/flûte en sol, hautbois, clarinette basse/clarinette contrebasse, cor, trompette/trompette piccolo/bugle, trombone, tuba, percussion, harpe, violon, violoncelle.
groupe II : 2 clarinettes en sib/clarinettes en mib, basson, basson/contrebasson, percussion, piano, 2 violons, alto, violoncelle.

groupe III : flûte/flûte piccolo/flûte en sol/flûte basse, hautbois/cor anglais, clarinette basse/clarinette contrebasse, cor, trompette/trompette piccolo/bugle, trombone ténor/trombone basse, percussion, célesta, alto, contrebasse ; éditeur : Durand

A la lecture des titres des tableaux de Francis Bacon, on s'aperçoit qu'il ne s'agit, dans presque tous les cas, que d'études en vue d'un sujet (portrait, autoportrait, corrida, pape...). La réalisation finale n'a pratiquement jamais lieu, ou plutôt chaque étude est une réalisation d'un sujet dont la finalité ne semble pouvoir exister que dans l'imaginaire du peintre. Cette conception de la représentation, sans cesse « remise sur le chantier » comme le dit le proverbe, laisse penser qu'il existe des fascinations qui sont, dans l'absolu, irréprésentables dans leur finitude. Les images qu'on en donne ne sont que des fragments, des approches, des études, dont la recherche d'un aboutissement possible ne semble jamais s'épuiser. Ainsi en est-il peut-être aussi des *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne et des *Vues du Mont Fuji* de Hokusai.

C'est cette forme d'expression que j'ai tenté en musique. Il s'agit d'un ensemble de sept mouvements séparés qui pourraient, dans l'absolu, n'en constituer qu'un seul car j'ai pris soin de varier tant le caractère que les proportions d'un mouvement à l'autre : ces sept pièces sont irriguées par des formes différées et récurrentes qui voyagent sans cesse à travers l'ensemble des pièces. Il y a des mouvements distincts, mais ces mouvements contiennent eux-mêmes des cycles qui les parcourent en se chevauchant. Parfois, un mouvement

ne sera que la continuation d'un processus déjà entamé dans les pièces précédentes. Parfois aussi, un mouvement ne trouvera sa conclusion que dans les pièces suivantes. La totalité devrait tendre vers l'émergence d'un « portrait », d'une image musicale qui, je l'espère, devrait apparaître en filigrane dans l'ensemble de ces pièces.

I - *Chemins*. Basée sur une idée de cheminement mélodique, cette pièce met en jeu des contrepoints en duplication constante dans lesquels chaque instrument utilisé se trouve dédoublé (2 hautbois, 2 flûtes en *sol*, 2 trompettes, etc.). Ces cheminements, en constantes évolutions, traversent différents « paysages sonores » d'apparence plus stable. Cette stabilité est là pour évoquer des musiques ayant leur propre autonomie. Comme un promeneur découvre, au détour d'un sentier, un paysage qui existe avant et après qu'il l'ait vu, ces paysages sonores sont des musiques qui auraient pu exister avant, comme elles pourraient se prolonger après. Le geste final, une montée fugitive qui aura de multiples conséquences par la suite, est placé comme une interrogation par son caractère étranger à celui de la pièce.

II - *Choral*. Confié principalement aux bois et aux cuivres, ce choral expose pour la première fois un matériau harmonique qui va voyager au cours des pièces suivantes. L'écriture développe une densité sonore extrêmement tendue par le jeu des registres extrêmes.

III - *Vagues paradoxales*. Cette pièce est une tentative de transcription instrumentale de techniques utilisées dans le domaine de la musique de synthèse : les sons paradoxaux qui semblent monter, descendre, accélérer ou ralentir à l'infini. Les paradoxes, ici, appartiennent au domaine rythmique. Des flux sonores, de plus en plus denses, semblent s'accélérer ou ralentir sans cesse alors qu'ils s'inscrivent dans des trajectoires de *tempi* qui évoluent dans le sens contraire. Ainsi une couche qui, après une grande accélération, parvient à une très grande vitesse, se trouve insérée dans un tempo lent qui va s'accélérer à son tour, et ainsi de suite. Le titre fait référence au phénomène similaire des vagues dont chacune est, à un moment donné, contenue dans une suivante.

IV - *Nuit (avec turbulences)*. Il s'agit d'une nouvelle étude sur les musiques nocturnes que j'ai déjà développées dans *Pentaphone* pour orchestre et dans mon opéra *60^{ème} Parallèle*.

Une trame, extrêmement calme et statique, confiée à quatre cordes

solistes, développe les accords du *Choral*. Dans sa lente évolution, elle rencontre diverses apparitions sonores, fugitives et récurrentes, parmi lesquelles se retrouvent les paysages de la première pièce. Le geste final de cette dernière devient de plus en plus envahissant, comme une spirale en prolifération incessante. Mais rien ne viendra perturber la marche lente de cette trame nocturne dont le processus, cependant, s'arrêtera avant son terme. Cette pièce est volontairement « inachevée » et se conclura dans les suivantes.

V - *Ombres*. Les apparitions fragmentaires du geste conclusif de *Chemins* trouvent ici leur aboutissement dans un mouvement perpétuel qui s'amplifie et se ramifie en textures multiples et complexes. Les instruments évoluent dans des images décalées et démultipliées dans lesquelles une même musique est jouée en plusieurs couches asynchrones et superposées.

VI - *Bagatelle*. Extrêmement brève, cette pièce se présente comme un geste qui s'amplifie pour revenir finalement à son point de départ. A deux reprises apparaît la continuation de la « musique nocturne » qui était restée inachevée.

VII - *Totem*. C'est la véritable fin de *Nuit (avec turbulences)*. La fin de la trame nocturne se trouve reprise cinq fois de suite en boucle, mais dissimulée sous des apparences diverses d'où surgissent de nombreux emprunts à tout le cycle. Chaque nouvelle reprise de la trame, qui prend ici la forme d'un rituel nocturne, dégagera peu à peu l'image initiale par laquelle s'ouvrait la musique de nuit.

Les *Fragments pour un portrait* ont été composés en vue d'une projection sonore spatiale. L'ensemble, comprenant 30 musiciens, est divisé en trois groupes disposés sur trois podiums séparés. Les groupes I et III (placés à gauche et à droite) se répondent avec un duo de bois (flûte et hautbois), un duo de cordes et un groupe de cuivres. Le groupe II (situé au centre) rejoint les cordes (disposées ici en quatuor) des autres groupes ainsi que leurs duos de bois (ici clarinettes et bassons). Chaque groupe comporte également un pupitre de percussions ainsi qu'un instrument à résonance (harpe, piano et célesta). Certaines structures ont été directement conçues en fonction de la place géographique des musiciens en utilisant des relais et des duplications de timbres. Il est toutefois possible d'exécuter cette œuvre sur un scène normale pourvu que soit respectée la répartition des

groupes, de gauche à droite.

Cette œuvre a donc été écrite « sur mesure » pour l'Ensemble Intercontemporain dont une des particularité est la polyvalence des musiciens. J'ai ainsi utilisé un grand nombre d'instruments peu fréquents dans les orchestres, comme la flûte basse, le bugle, la trompette piccolo et la clarinette contrebasse, ceci afin de créer des sonorités qui modifient substantiellement celles d'un orchestre traditionnel. Certains instrumentistes jouent également de petits instruments à percussions (petites enclumes en métal).

Les *Fragments pour un portrait* ont été composés entre septembre 1997 et mars 1998 et sont dédiés à David Robertson, directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain.

Philippe Manoury

Hanspeter Kyburz

Né en 1960 à Lagos (Nigeria), il entreprend ses études de composition tout d'abord à Graz puis, à partir de 1982, s'installe à Berlin où il étudie, outre la composition musicale, la musicologie, l'histoire de l'art et la philosophie. Quelques années plus tard, il sera boursier de la Cité des Arts à Paris. Prix Boris Blacher en 1990, prix Schneider-Schott en 1994, lauréat de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin en 1996, il est, depuis 1997, professeur de composition à la Hochschule für Musik « Hanns Eisler » de Berlin. Citons parmi ses œuvres les plus récentes : *Marginalien n^{os} 1 et 2* pour quatuor à cordes (1990 et 1992), *Studien* pour trio à cordes (1993), *Cells* pour saxophone et ensemble instrumental (1993-94), *Parts* pour ensemble instrumental (1994-95), *The Voynich Cipher Manuscript* pour 24 voix et ensemble instrumental (1995), *Danse aveugle* pour flûte, violon, violoncelle et piano (1997), etc.

Igor Stravinsky

Né en Russie à Oranienbaum en 1882, mort à New York en 1971, il est l'une des figures les plus marquantes de la musique

du xx^e siècle. La représentation à Paris en 1909 de son ballet *L'Oiseau de feu* constitue le point de départ d'une carrière internationale de compositeur extrêmement brillante, dont l'un des points les plus célèbres sera la création en 1913, sous l'égide des Ballets Russes, du *Sacre du Printemps*. Après avoir passé les années de la Première Guerre mondiale en Suisse, il s'installe en France de 1920 à 1939, avant d'émigrer aux Etats-Unis au début de la Seconde Guerre mondiale, pays où il demeurera jusqu'à sa mort. La prodigieuse faculté qu'il avait de s'adapter aux styles musicaux les plus divers, tout en conservant toujours sa personnalité et sa facture propres, a fait de lui un compositeur qui, après les premières œuvres très influencées par la musique russe du début du siècle, s'est attaché aussi bien à une écriture de type néoclassique qu'au jazz, à la polytonalité, ou même, à partir des années cinquante, à la musique sérielle. Figure emblématique de ce siècle, son apport au langage musical a été absolument décisif, en particulier dans le domaine du rythme et dans celui des timbres et de l'orchestration.

Philippe Manoury

Né à Tulle en 1952, il étudie successivement à l'École Normale de Musique de Paris, puis au Conservatoire de Paris où il obtient un premier prix d'analyse et un premier prix de composition. Il enseigne ensuite au Brésil de 1978 à 1981, date à laquelle il est invité à l'Ircam pour y travailler et développer des recherches sur les interactions entre les sonorités instrumentales traditionnelles et celles qui sont liées aux nouvelles technologies ainsi qu'à l'informatique musicale. Responsable de la pédagogie à l'Ensemble Intercontemporain de 1983 à 1987, il est, depuis 1987, professeur de composition au CNSM de Lyon et, depuis 1995, compositeur en résidence à l'Orchestre de Paris. Parmi ses œuvres les plus importantes, il convient de citer le cycle intitulé *Sonus ex machina* comprenant *Jupiter* (1987-92), *Pluton* (1988-89), *La partition du ciel et de l'enfer* (1989), *Neptune* (1991), ainsi que *Le Livre des claviers* pour six percussionnistes (1988) et son tout récent opéra *60^{ème} Parallèle* (1995-96).

biographies

David Robertson

Né en 1958 à Santa Monica (Californie), David Robertson vit actuellement entre Francfort et Paris. Après avoir étudié le cor et l'alto, il s'oriente vers la direction d'orchestre et poursuit ses études à la Royal Academy of Music de Londres. Il travaille ensuite avec Kiril Kondrachin en Hollande puis avec Rafael Kubelik à Lucerne. A vingt et un ans, il obtient le second prix au concours Nikolai Malco à Copenhague. De 1985 à 1987, David Robertson est chef titulaire à l'Orchestre de Jérusalem où il acquiert à la fois l'expérience du grand répertoire et celle de la musique du xx^e siècle. Ses activités sont très diversifiées entre l'opéra, un travail régulier avec les grands orchestres

européens et son intérêt particulier pour la création. David Robertson est nommé directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain en septembre 1992. Au cours de la saison 1994-1995, il est invité au Festival Rossini de Pesaro et il est également à la tête du Welsh National Opera. En 1995-1996, il dirige *Norma* à l'opéra de Bologne, *l'Affaire Makropoulos* au Metropolitan Opera de New York et la création d'*Outis*, opéra de Luciano Berio à la Scala à Milan. En 1996-1997, il dirige *La Flûte enchantée* au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles et crée *60° Parallèle*, opéra de Philippe Manoury au Châtelet. Pour les prochaines saisons, David Robertson a inscrit à son calendrier des concerts avec les orchestres de Cleveland, Chicago, Birmingham et San

Francisco. David Robertson a récemment reçu le Seaver/National Endowment for the Arts pour la direction qui récompense la carrière d'un chef américain particulièrement doué.

Hidéki Nagano,

né en 1968 au Japon, commence ses études de piano à l'âge de 5 ans. Dès 12 ans, il participe à de nombreux concours nationaux, remportant notamment le premier Prix du concours national de la musique réservé aux étudiants. Après ses études au Lycée supérieur annexe de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo, il entre en 1988 au Conservatoire de Paris, où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Penneret et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Il obtient le premier Prix d'accompagnement vocal

en 1990, le premier Prix de piano à l'unanimité en 1991 et le premier Prix de musique de chambre en 1992. Médaillé au concours international Maria Canals de Barcelone (1990), sixième prix du concours international de Montréal (1992), il a remporté le prix Samson François au premier concours international de piano du xx^e siècle qui s'est déroulé à Orléans en mars 1994. Hidéki Nagano entre à l'Ensemble Intercontemporain en février 1996.

Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976 par Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du xx^e siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour directeur musical David Robertson.

Chargé d'assurer la diffusion de la musique de notre temps, l'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par saison en France et à l'étranger. En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre dont ils assurent la programmation. Riche de plus de 1500 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des classiques de la première moitié du xx^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (Ircam). Depuis son installation à la cité de

la musique, en 1995, l'Ensemble a développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la cité de la musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle
hautbois
László Hadady
Didier Pateau

clarinettes

Alain Damiens
André Trouttet

clarinette basse

Alain Billard

bassons

Pascal Gallois
Paul Riveaux

cors

Jens McManama
Jean-Christophe
Vervoitte

trompettes

Antoine Curé
Jean-Jacques Gaudon

trombones

Jérôme Naulais
Benny Sluchin

tuba

Gérard Buquet

percussions

Vincent Bauer
Michel Cerutti
Daniel Ciampolini

pianos/claviers

Florent Boffard
Hidéki Nagano
Dimitri Vassilakis

harpe

Frédérique
Cambreling

violons

Jeanne-Marie Conquer
Hae Sun Kang
Maryvonne Le Dizès

altos

Christophe Desjardins
Odile Duhamel

violoncelles

Jean-Guihen Queyras
Pierre Strauch

contrebasse

Frédéric Stochl

**musiciens
supplémentaires**

flûte

Marine Perez

hautbois

Llona Csizmadia

clarinette basse

Eric Lamberger

cors

Philippe Breas
Jean-Michel Tavernier

trompettes

Dominique Collin
Laurent Bomont

trombone

Christophe Gervais

tuba

Philippe Legris

percussions

Abel Billard
Benoit Gaudette

piano

Catherine Cournot

harpe

Marion Fromenteil

violon

Marie-Violaine Cadoret

contrebasses

Pierre Feyler
Eric Chalan

technique

cité de la musique

Joël Simon

régie générale

David Raphaël

régie plateau

Marc Gomez

régie lumières

Bruno Morain

régie son

Ensemble

Intercontemporain

Jean Radel

régie générale

Damien Rochette

Philippe Jacquin

régie plateau