

FREDERIC RZEWSKI

OPÉRA NATIONAL DE PARIS / BASTILLE - AMPHITHÉÂTRE

26 SEPTEMBRE 2009



38^e édition



FREDERIC RZEWSKI

Main Drag

pour neuf instruments
au choix (1999)
26/09/2009 : clarinette, cor anglais,
flûte, violon, alto, violoncelle, harpe,
clavier, percussion
Durée : 10'

The Lost Melody

pour clarinette, piano, 2 percussions
(1989)
Durée : 18'

Rencontre avec le compositeur
Archives sonores (*People United*,
Zoological Garden) et documents
du groupe Musica elettronica viva
Présentation, Martin Kaltenecker

Pause

Mary's Dream

pour mezzo-soprano, clarinette
contrebasse, violoncelle, percussion,
piano (1984)
(texte de Mary Shelley, extraits
de la préface à *Frankenstein*)
Durée : 15'

Pocket Symphony

pour flûte, clarinette, violon,
violoncelle, piano, percussion (1999)
Durée : 30'

De profundis

pour pianiste – récitant (1992)
(texte d'Oscar Wilde, extraits de
De profundis)
Durée : 30'

Frederic Rzewski,

piano, récitant

Marianne Pousseur,

mezzo-soprano

Ensemble L'Instant Donné

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

Concert enregistré
par France Musique



Photo couverture : © M. Nicolaou / Lebrecht
Music & Arts

Portrait de Frederic Rzewski Martin Kaltenecker

L'œuvre légendaire de Frederic Rzewski, le gigantesque cycle de variations *The People United Will Never Be Defeated* sur une chanson politique engagée de Sergio Ortega, rassemblait en 1975 un grand nombre de traits caractéristiques de son œuvre. Présence du piano d'abord, qui constitue le nerf de son catalogue, ici à travers une récapitulation sidérante de l'histoire de la virtuosité, depuis Liszt et Brahms jusqu'à Boulez. Choix de la forme ensuite, celle à variations, où le thème, inlassablement sollicité, défait et retourné, attire comme un aimant d'autres mélodies symboliques (*Bandiera rossa* ou le *Solidaritätslied* d'Eisler), et fait surgir des univers stylistiques qui composent une sorte d'encyclopédie – Chopin, le blues, Beethoven, Schoenberg, Art Tatum, une musique avant-gardiste « par points », Keith Jarrett, le minimalisme... – la forme à variations étant « la plus apte à rendre l'idée d'unification ».

La durée ensuite : le cycle prend une heure entière, préfigurant *The Road* pour piano seul dont la version finale durera huit heures, et où la performance elle-même détermine la perception. Un caractère obsessionnel également, ou de recherche obstinée : le thème, 36 fois interrogé, et toujours reconnaissable, devient progressivement une *haunting melody*. Avec cela une extrême mobilité, une nervosité, une profusion de gestes et une prolifération des textures : ainsi, chacune des six variations du dernier groupe récapitule les variations correspondantes dans les groupes précédents en une sorte de compression : la forme, de plus en plus complexe, se développe donc en même temps vers l'avant et se charge d'un passé de plus en plus dense.

Langage indécidable, enfin, qui se reconnaît à son énergie, mais qui brasse sur sa lancée des langages

harmoniques hétérogènes. Elève de Milton Babbitt, le champion d'un sérialisme nivellateur, mais attiré par une musique politiquement engagée, enrôlé par l'avant-garde américaine, Rzewski a participé aux créations de *Drumming* de Steve Reich mais a aussi joué souvent la *Deuxième Sonate* de Pierre Boulez. Et dès que Christian Wolff lui fait entendre *Les Choéphores* de Darius Milhaud, il le tient pour « l'un des géants du XX^e siècle, dont beaucoup de partitions sont encore à découvrir ». Dans un premier temps, Rzewski en a conçu pour son compte une sorte d'éclectisme militant qui repose sur le « choc produit par le retour de ce qui est déjà connu, avant qu'il ne devienne à son tour un fétiche. » Dans le journal accompagnant la composition de l'opéra *Les Perses* (1984), il note : « Continue de mélanger absolument tout. Pas de style. Pas de système. Sois "éclectique". Sois pragmatique. Ecris de la musique pour ceux qui en ont besoin, dans la forme où elle est utilisée. Fais en sorte qu'elle ne devienne pas une marchandise. Dès qu'elle pourra être vendue, elle perdra sa force pour modifier la réalité [...]. Qu'est-ce que la qualité la plus marquée d'une musique devenue marchandise ? Elle communique de manière agressive le message d'une soumission, elle martèle sans cesse cette leçon hypnotique. »

Récemment encore, Frederic Rzewski a exprimé une réticence face à ce qui rassemble les courants musicaux disparates au XX^e siècle, dodécaphonie, procédés aléatoires, minimalisme : « Ce qu'il y a de commun à ces mouvements, c'est qu'ils se fondent sur un système [...]. La seule chose que les compositeurs du XX^e siècle ne font pas, c'est simplement de noter les airs qui leur passent par la tête. Je pense que pour des raisons plutôt intéressantes, les compositeurs, à la différence des peintres, poètes, et autres n'ont jamais sérieusement été concernés par une exploration de l'inconscient. Il n'y a pas de compositeurs surréalistes. Et

c'est ce domaine là qui m'intéresse. Je note juste ce qui est dans ma tête ».

En 1968, Frederic Rzewski avait ainsi enregistré immédiatement sur cassette une mélodie (de 65 notes, quand même...) qu'il venait de siffloter lors d'une promenade à Paris (et qui fournira le module de base d'une composition interactive, *Les Moutons de Panurge*). Mais les airs qui traversent la musique de Rzewski sont aussi le moyen d'une *ouverture* – à la fois décloisonnement de l'inconscient, stratégie anti-systématique et fenêtre ouverte sur la réalité. La mélodie, le *tune* que tout le monde reconnaît et pourrait siffler, assure ce lien social, elle est un pont, une main tendue. Une musique politique est ainsi « possible sans paroles » ; en revanche, « elle a besoin d'une forme de conscience quelconque quant à une relation active entre la musique et le reste du monde. Et l'utilisation du texte est une manière d'accomplir cela, sans aucunement être la seule. »

Pour *North American Ballads*, Rzewski sélectionne en 1979 des chansons politiques ou d'ouvriers (souvenir d'une grève de mineurs en 1932, un *negro spiritual* ou ce qu'il appelle un *industrial blues* des années 1930) : le cycle est destiné à des concerts où le public était censé pouvoir entonner les thèmes, comme un choral luthérien chez Bach. De même, la mélodie yiddish dans *The Lost Melody* réfracte le destin d'une culture juive dont elle restaure la visibilité : « La notion de mélodie est importante pour moi : ce n'est pas simplement une suite de signaux acoustiques, mais quelque chose comme une abstraction de la voix humaine, et celle d'une personne réelle, traduite dans un système de fréquences fixées et de rythmes conventionnels, si bien qu'elle peut être transmise d'une personne à une autre, qu'on peut se la remémorer et la conserver. Derrière chaque mélodie il y a une voix, et derrière chaque voix, un visage. »

Cependant la musique de Rzewski n'évoque pas les grands collages patriotiques de Charles Ives ; elle exhibe très souvent une construction très maîtrisée, dans des formes strictes. À tous les points de vue, le compositeur *tient* le langage, et il tient en échec ce que le recours au langage tonal pourrait avoir de facile : en cela, il est le symétrique d'Eisler, qui « tonalisait » la dodécaphonie, alors que Rzewski instille dans la tonalité une mobilité et des extensions passagères qui sont la trace d'une traversée d'autres langages, celui du free jazz ou celui du sérialisme. Ainsi, une série dodécaphonique, mais construite sur des tierces et sixtes, apparaît dans *Les Perses*, *Coming Together* utilise une gamme pentatonique, la *Fantaisie* mélange atonalité et diatonisme. Le second *round* des variations *The People United* parcourt le cycle des quintes, mais mécaniquement, et si le langage tonal est omniprésent, il est en somme catapulté contre des formes ou des gestes qui forment dissonance avec lui.

Frederic Rzewski évite en particulier la mise en scène du développement et la narration emphatique de la tradition dix-neuviémiste, dont il semble avoir été guéri par les trames de l'avant-garde new-yorkaise, que Tom Johnson nommait des *flat forms* (« formes plates »). Chez Rzewski, les formes sont lancées, elles avancent sur une route qui sera longue, elles n'aiment pas les temps morts, elles se nourrissent d'une énergie sans déperdition, qui rebondit sans cesse, qui accumule. *Wails* est une pièce à l'énergie « motorique », comme on disait dans les années 1920, et dans *Fougues*, dit Rzewski, « il y a peu ou aucun développement d'idées ; elles apparaissent au contraire et disparaissent, selon des lois incohérentes. Parfois, des spectres de choses apparaissent pendant un moment, mais sont très vite repoussées vers le bord du chemin ». Ou encore quand le développement est permanent, la mobilité

incessante verse à nouveau dans un statisme supérieur : les variations de *Lost Melody*, toujours brèves, s'enchaînent sans trêve, comme une fuite en avant.

Cette tendance fondamentale, cette pulsion vers l'uniformité proliférante est alors contrée par différentes stratégies. C'est par exemple une dramaturgie des atmosphères et des couleurs, comme on la trouve dans *Pocket Symphony* – un mouvement hésitant, découpé (2^e mouvement), une musique suave, comme l'effluve éphémère d'un Tchaïkovsky recyclé par une musique de film des années trente (3^e), une danse rythmée, peut-être comme hommage à Chostakovitch (4^e), un solo déchiqueté (5^e), un finale aux sonorités feutrées, avec roulements, souffles, bâtons de pluie, effets percussifs sur la flûte (6^e) – le monde, ici, apparaît sous forme d'une lanterne magique.

La seconde stratégie consiste à ménager ces moments de surprise que sont les cadences : c'est l'élément de liberté que Rzewski retient du jazz.

« En vérité, j'ai eu une formation tout à fait classique et je n'ai jamais appris le jazz. J'y suis entré seulement dans les années soixante, dans le contexte de l'improvisation libre et du free jazz, j'ai joué avec Anthony Braxton et surtout Steve Lacy. Mais j'estime que l'improvisation est aussi une partie de la tradition classique, peut-être perdue en grande partie mais qu'il faut redécouvrir. Quand je fais de l'improvisation moi-même, c'est plutôt dans les sonates de Beethoven par exemple, où j'insère de petites cadences libres quand il y a un point d'orgue, comme on le faisait à l'époque ». Ces improvisations sont toujours possibles mais jamais obligatoires pour l'interprète, elles peuvent surgir en tous points de la partition (pas seulement juste avant la péroraison) et il ne faut surtout pas les préparer (par exemple dans *War Songs* : « *a sudden, unrelated interruption : a flash. Do NOT prepare* »). Ce sont encore une fois des fenêtres, des moments d'ouverture,

où le réel surgit – une mise en scène de la performance, de l'hésitation, d'une tension sous-jacente, sous forme de coups, de cris, de grattements sur les touches, du couvercle brusquement refermé.

Enfin, c'est l'utilisation du texte qui imprime à la musique une dramaturgie autre et la contraint à des formes plus accidentées ou plus étranges. Rzewski est le maître des découpages, des décontextualisations et des mises en musique décalées: Sophocle côtoie l'extrait d'un chapitre des mémoires d'Arthur Rubinstein, Brecht la préface du *Frankenstein* de Mary Shelley, et souvent des chansons d'enfants. Ainsi détournés, redistribués, des rapports

indécidables et tendus s'établissent entre les textes (la plupart du temps récités et non chantés) et les figures musicales qui semblent les prolonger, oscillant entre un accompagnement comme soutien et, par moments, le commentaire et le reflet.

Frederic Rzewski a souvent parlé du postmodernisme. « Depuis les années 1987, nous sommes entrés dans le chaos postmoderne. La pop, le jazz, les traditions classiques des différentes cultures et une avant-garde expérimentale se battent pour se faire entendre des nouvelles générations. Dans ce mélange de normes, il est difficile de se cramponner à une esthétique, chacune propose des domaines

de recherche intéressants. Peut-être qu'une nouvelle musique peut naître de ce chaos, ne serait-ce que parce que son invention est sans doute nécessaire à notre survie ». Or la musique de Rzewski ne jouit pas du chaos, elle travaille avec ses tensions. Du point de vue esthétique, son *lieu imaginaire* est peut-être l'époque des années 1930, où le conflit s'amplifie entre la voie de Schoenberg et celle de Stravinsky, elle-même travaillée par la question politique, que résumait le nom d'Eisler et déjà celui de Chostakovitch. La musique de Rzewski n'apporte pas de réponse forte ou radicale à ces apories – ni l'expérimentation fermée, ni les délices de la citation ou de la marchandise, ni l'art utilitaire. Elle tente de parler un *dialecte* qui enregistrerait les tensions du siècle, en s'ouvrant à une multiplicité perturbante, en trouvant un ton dans la confusion des langages, peut-être au sens de cette « littérature mineure » que Deleuze et Guattari décelaient chez Kafka. Elle parle ce dialecte avec brio, sans aucune emphase, répondant à ce que le compositeur a nommé une fois avec ironie un « pessimisme constructif ».

- 16 -

- 17 -

Les œuvres

Main Drag pour percussionniste et huit instruments au choix (1999)

Écrit en 1999, *Main Drag* (« route principale ») est une histoire de routes, où le percussionniste figure le conducteur, flanqué de deux quatuors d'instruments au choix. Tout est noté en clef de sol, mais les hauteurs peuvent être transposées à toutes les octaves. La route ne mène nulle part, et l'histoire est toujours la même. Des motifs qui tournent sur eux-mêmes de manière entièrement prévisible grimpent et redescendent une échelle de huit degrés, changeant de tonalité à l'occasion. Les hauteurs et les rythmes sont précisément notés, mais l'instrumentation est libre, si bien que des sonorités très différentes sont possibles avec la même musique.

Le *main drag* est normalement la rue principale d'une petite ville au milieu de nulle part et où rien ne se passe jamais, hormis le temps qui se traîne. L'activité principale consiste à conduire, lentement et avec le moteur au ralenti, ou bien vite et avec le moteur qui chauffe (comme dans une course de vitesse). Tout ce qui importe est de fixer la route et d'espérer qu'on reviendra sain et sauf dans ce nulle part. (F. R.)

The Lost Melody pour clarinette, piano et deux percussions (1989)

La mélodie « perdue » dont il s'agit ici est une chanson yiddish intitulée *Mayn Yingele* (« mon petit garçon »). C'est la plainte d'un père qui doit travailler toute la journée et ne peut voir son enfant que le soir, quand il dort déjà. Frederic Rzewski a d'abord composé sur ce chant une série de vingt-quatre variations pour piano (qui gardent le titre de la mélodie), qu'il a ensuite instrumentées en donnant à cette partition un nouveau titre. La chanson, dit-il, était connue au début du XX^e siècle dans les ateliers d'ouvriers immigrés à New York. « J'ai commencé la

composition de *Mayn Yingele* en novembre 1988, au moment du cinquantième anniversaire de l'infâme «Nuit de cristal» de 1938, début officiel de la persécution des juifs par les nazis. Ma pièce est une réflexion sur cette partie disparue de la culture juive qui colore si fortement, par son absence, la culture de notre temps ». Après la 22^e Variation, les musiciens peuvent improviser une cadence qui dure de 5 à 10 minutes; après une variation qui rappelle un récitatif, tissé de sonorités ténues (harmonica, cordes pincées du piano, sifflements, fredons...), l'épilogue consistera uniquement en trilles et trémolos, de plus en plus forts : moment frissonnant et spectral, dont la teneur menaçante est spécifiée dans la version instrumentale par de brefs roulements de caisse claire qui résument toute la violence de l'histoire. (M. K.)

Mary's Dream pour soprano, clarinette contrebasse, violoncelle, percussion et piano (1984)

Tout le monde à peu près connaît l'histoire de Frankenstein. C'est l'un des grands mythes qui ont émergé de la révolution industrielle ; grâce à son aspect prophétique (Frankenstein comme « Prométhée moderne ») il convient encore mieux au vingtième siècle qu'au dix-neuvième. Mythe à la fois sublime et trivial, et ce caractère double marque sa modernité : une noble tragédie qui peut, et qui l'est de fait, être appropriée par les masses. Dans la préface à la seconde édition de son livre, Mary Shelley décrit un rêve ou plutôt une vision reçue dans un état de demi-sommeil, pendant lequel elle eut l'inspiration de son sujet. Après une longue soirée passée en discussions avec Lord Byron et Shelley au sujet des romans gothiques, Mary se retire, mais est incapable de trouver le sommeil. C'est à ce moment qu'elle est visité par son monstre. Le récit que Mary fait de ce rêve est

structuré en trois parties et il m'a intéressé aussi bien en tant que narration qu'en tant que structure musicale éventuelle. C'est d'abord l'expérience passive du cauchemar lui-même, la perception du monde en tant qu'horreur; ensuite, le processus ambivalent de l'éveil, la lutte pour comprendre la réalité incroyable et pourtant bien vivante autour d'elle ; enfin, la décision active de transformer le monde, de le rendre vivable, dans ce cas-ci en créant une œuvre d'art. (F. R.)

Pocket Symphony pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano et percussion (1999-2000)

Pocket Symphony pour six instruments a été écrite pour l'ensemble Eighth Blackbird, alors basé à Cincinnati. Je l'ai esquissée en quelques semaines, à la fin de l'été 1999, sans avoir une idée précise de l'instrumentation, et je ne l'ai reprise que sept mois plus tard, après avoir mené à bien d'autres projets. C'est alors seulement que j'ai réalisé qu'il s'agissait au fond d'une musique symphonique, même si, au contraire d'autres pièces pour orchestre que j'avais composées, celle-ci était plus légère et pouvait circuler et qu'elle avait donc une réelle chance d'être jouée.

Il y a six mouvements. Pratiquement dans chacun, l'ensemble joue plus ou moins le rôle principal (le cinquième est écrit pour piano solo). La plupart du temps, les musiciens utilisent leurs instruments de manière traditionnelle (ils m'avaient demandé d'inclure leurs voix, mais je pensais que c'était trop risqué). À l'occasion, le percussionniste doit cependant faire des choses étranges, comme de jouer sur un couvercle de poubelle, avec un bâton de pluie, une guimbarde ou un rhombe. Comme beaucoup d'autres de mes pièces, celle-ci semble contenir un certain nombre de références classiques, même s'il serait difficile de dire lesquelles exactement ; il n'y a pas non

plus de citations exactes. Si je devais mentionner une seule source, ou plutôt l'ange gardien de cette musique, j'indiquerais Chostakovitch, qui a toujours été l'un de mes compositeurs favoris.

(F. R.)

De profundis pour pianiste-récitant (1990)

De profundis est une composition de trente minutes pour piano solo, où le pianiste récite un texte constitué d'extraits de la lettre d'Oscar Wilde à Lord Alfred Douglas, alors que l'auteur était en prison pour « outrage aux mœurs » à Reading Goal. La pièce pourrait être décrite comme un oratorio sous forme de mélodrame, en huit sections avec texte, précédées de huit préludes instrumentaux. L'œuvre a été écrite à l'instigation de Luke Theodore, un vieil ami qui travaillait au « Living Theatre » et à qui je l'ai dédiée. Quand je lui ai rendu visite en 1984, il jouait dans une pièce consacrée au monde des prisons. Elle comprenait des épisodes du *Frankenstein* dans la version du « Living Theatre » et une lecture très lyrique et très émouvante de passages du livre de Wilde. J'avais lu le livret du spectacle mais c'est à travers l'interprétation de Luke que j'ai été frappé par la puissance de cette écriture.

En 1989, le cinéaste Larry Brose m'a demandé d'écrire une œuvre pour le pianiste Anthony de Mare qui puisse servir de point de départ à un film. Je connaissais les qualités de Tony, aussi bien comme pianiste que comme acteur. En me souvenant de l'interprétation du texte de Wilde par Luke, je l'ai suggéré comme une source possible : nous étions tous préoccupés par les questions relatives à la sexualité dans la société et cet aspect là de l'histoire de Wilde paraissait aussi actuel qu'il y a cent ans. Le projet mit quelque temps à se mettre en route, mais j'ai finalement écrit la pièce en l'été 1992. Elle a depuis été jouée par plusieurs pianistes, *gay* ou *straight*, hommes ou femmes. Toutes les in-

terprétations qu'on en a proposées ont été originales, intéressantes et très différentes les unes des autres. La musique exige la combinaison d'une technique virtuose avec une absence totale d'inhibition sur scène, ce qui garantit qu'aucun interprète médiocre ou conventionnel n'osera s'en approcher.

(F. R.)

Biographies

Frederic Rzewski

Né en 1938 dans le Massachusetts, Frederic Rzewski entreprend des études musicales avec Charles Mackey à Springfield, puis étudie à Harvard et Princeton avec Walter Piston (orchestration), Randall Thompson (contrepoint), Roger Sessions et Milton Babbitt. En 1960, il s'installe à Florence et entame une carrière de pianiste spécialisé dans les musiques nouvelles. À Rome, en 1966, il fonde avec Alvin Curran et Richard Teitelbaum, Musica Elettronica Viva (MEV), un collectif mêlant improvisation et musique électronique, qui rassemble des musiciens classiques et avant-gardistes, dont Anthony Braxton et Steve Lacy. Ils développent ensemble une esthétique musicale conçue comme un processus spontané collectif. En 1977, il devient professeur de composition au Conservatoire royal de Musique de Liège, alors dirigé par Henri Pousseur, avec lequel il collabore assidûment. Il est, en outre, *visiting professor* dans de prestigieuses universités américaines et européennes (Yale, Cincinnati, San Diego, La Haye, Berlin). Frederic Rzewski reçoit des bourses et prix des fondations Fromm, Ford, Woodrow Wilson, Fulbright et du National Endowment for the Arts. Son œuvre, *Song and Dance*, est sélectionnée pour représenter les Etats-Unis à la Tribune internationale des compositeurs (Unesco) en 1979.

Marxiste et antimilitariste déclaré, l'œuvre de Rzewski est marquée par un engagement politique incondi-

nel, qui se traduit notamment par l'incorporation dans son écriture musicale de formes et de thèmes populaires qu'il revisite. Ainsi, son œuvre la plus célèbre, *The People United Will Never Be Defeated!* (1979) est constituée, sur le modèle des *Variations Diabelli* de Beethoven, de trente-six variations sur une chanson révolutionnaire latino-américaine, *El pueblo unido jamás será vencido*.

La plupart de ses créations des années quatre-vingt explore des voies nouvelles du dodécaphonisme. Ses œuvres les plus récentes font, quant à elles, appel à une écriture plus libre et spontanée. *The Triumph of Death* (1987-1988), la plus monumentale à ce jour, est un oratorio de deux heures sur des textes adaptés de la pièce de Peter Weiss, *Die Ermittlung*. De 1995 à 2003, il compose *The Road*, une pièce de cinq heures pour piano seul ; *Cadenza con o senza*, en 2003. Depuis 2007, il compose, en plusieurs cahiers, les *Nanosonatas* pour piano.

<http://icking-music-archive.org/ByComposer/Rzewski.php>

Marianne Pousseur

Tout en étudiant le chant classique et la musique de chambre au Conservatoire de Liège, Marianne Pousseur a chanté dans les deux ensembles dirigés par Philippe Herreweghe, le Collegium Vocale et La Chapelle Royale.

Elle participe dans le même temps à plusieurs spectacles du Théâtre du Ciel Noir dirigé par Isabelle Pousseur. Leur version scénique de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg a fait l'objet d'un film, avec l'Ensemble Musique Oblique (direction de Philippe Herreweghe), ainsi que d'un CD (Harmonia Mundi).

Elle se produit avec des ensembles tels que l'Asko/Schoenberg Ensemble, (direction Reinbert de Leeuw), Remix de Porto, Die Reihe de Vienne, ainsi qu'avec l'Ensemble intercontemporain, notamment sous la direction de Pierre Boulez, dans un répertoire essentiellement tourné vers le XX^e siècle, la création et le théâtre musical. En 2001, elle enregistre avec l'Ensemble Risognanze

(Milan) *Infinito Nero* pour le label Col legno. Cet enregistrement paru en 2008 gagne le MIDEM Classical Awards 2009. Son expérience théâtrale lui permet d'être interprète-récitante dans de grandes œuvres symphoniques comme *Psyché* de César Franck ainsi que *Peer Gynt* de Grieg sous la direction de Kurt Masur avec l'Orchestre National de France et le London Philharmonic Orchestra.

Elle a créé, en collaboration avec Enrico Bagnoli, plusieurs pièces de théâtre musical : *Songbooks* de John Cage et *Le Chant des ténèbres*, à partir de chansons de Hanns Eisler et Bertolt Brecht ; *Babar* de Poulenc, *L'enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel.

C'est pour elle que Georges Aperghis compose en 2004 *Dark Side*, créé à Athènes avec l'Ensemble intercontemporain. Après cette première collaboration, ils décideront de travailler ensemble à nouveau sur *Ismène*, poème de Yannis Ritsos, un opéra pour voix seule.

Marianne Pousseur enseigne le chant au Conservatoire Royal de Bruxelles.
www.khroma.eu

Ensemble L'Instant Donné

L'Instant Donné est un ensemble instrumental qui se consacre à l'interprétation de la musique de chambre contemporaine. Dès ses débuts en 2002, il choisit un fonctionnement collégial et table sur un travail d'équipe. Les projets de musique de chambre non dirigée sont privilégiés. Chaque membre – neuf musiciens et un coordinateur – participe aux décisions artistiques.

Le répertoire s'étend de la fin du XIX^e siècle à nos jours, avec des incursions vers les époques antérieures (baroque, classique, romantique...). 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 intégralement consacré aux œuvres de deux jeunes compositeurs (Noriko Baba, Stéphane Borrel...)

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. Depuis deux ans, l'ensemble est en résidence estivale au Domaine de Kerguéhennec (Centre d'Art Contemporain – Morbihan).

L'Instant Donné se produit en France dans des festivals ou des salles tels que : Festival d'Automne à Paris, Auditorium du Musée du Louvre, Cité de la musique, IRCAM – Festival Agora, MUSICA (Strasbourg), GRAME – Musiques en scène (Lyon), Opéra de Lille, etc. 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

Elsa Balas, alto
Nicolas Carpentier, violoncelle
Caroline Cren, piano, clavier
Hélène Colombotti, percussion 2
Esther Davoust, harpe
Maxime Echarhour, percussion 1
Saori Furukawa, violon
Cédric Jullion, flûtes
Philippe Régana, cor anglais
Joris Rühl, clarinettes



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



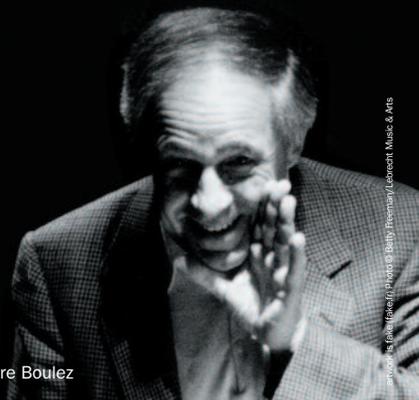
Président : Pierre Richard
Directeur général : Alain Crombecque
Directrice artistique
théâtre et danse : Marie Collin
Directrice artistique musique :
Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

France Musique partenaire du Festival d'Automne



Ella Fitzgerald

arnock & fiske (fiske.fr) Photo © ang images / istain bild



Pierre Boulez

arnock & fiske (fiske.fr) Photo © Betty Tremblay/Leenort Music & Arts



Norah Jones

arnock & fiske (fiske.fr) Photo © Peter Marow



Mstislav Rostropovich

arnock & fiske (fiske.fr) Photo © Sarah Massey/Leenort Music & Arts



France Musique, le plaisir

francemusique.com

91.7