

festival d'automne

PARIS



FESTIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS

DOSSIER DE PRESSE MUSIQUE

Tél. 01 53 45 17 00 - www.festival-automne.com

MAIRIE DE PARIS

METRONUS



EDITORIAL

TABLE DES MATIERES

EDITORIAL.....	2
LE FESTIVAL D'AUTOMNE 2000 EN CHIFFRES	4
COORDONNEES ET CONTACTS.....	5
Au Festival d'Automne à Paris.....	5
Sur les lieux de spectacles	6
PROGRAMME MUSIQUE	8
<i>Prometeo</i> de Luigi Nono.....	9
<i>Le Conte d'hiver</i> , mise en scène : Luc Bondy	20
György Ligeti / Franck Krawczyk	29
Cycle Salvatore Sciarrino.....	39
Le Festival d'Automne en Ile-de-France.....	59
SOUTIENS ET MECENES	60

Orchestre de musiciens du Khorassân, berceau de la civilisation perse et pays natal du poète Omar Khayâm, et d'un panorama du cinéma contemporain iranien, une trentaine de films pour la plupart inédits en France. Enfin des romans d'Iran et de la diaspora sont choisis pour des rencontres et des lectures.

Après les monographies de Feldman, Fernoyrough, Kartag, Lachenmann, Nono, Nono, Stockhausen, le compositeur italien Salvatore Sciarrino est célébré avec un programme de quinze œuvres en cinq spectacles et concerts.

Dans le domaine des arts plastiques, le Festival d'Automne inscrit trois événements :

Contact presse :

Anselm Kiefer investit la Chapelle de la Sorbonne : il y installe *Christus König* - La Vierge et le Christ - sur dix mètres sur dix mètres de la salle. Isabelle Baragan
 Tél. 01 53 45 17 00 - Fax 01 53 45 17 01
 E-mail : i.baragan@festival-automne.com

The meeting - La Visitation, de Bill Viola, suite d'images vidéo sur un écran de dix mètres sur trois, est présentée dans l'Eglise Saint-Étienne.

EDITORIAL

En regard du programme Iran, au Forum des images, sont proposées deux œuvres de Shirin Neshat, *Rapture* et *Ferret*.

Les programmes théâtre et danse (dont un de la compagnie belge avec Pierre Droulers, Meg Stuart, Jan Lauwers, Tg Stan... et italienne avec

Anselm Kiefer, Shirin Neshat, David Cronenberg, Salvatore Sciarrino, Meg Stuart, Gilles Jobin, Jan Lauwers, Pierre Droulers, Julian Crouch et Phelim MacDermott, Pietro Babina, Richard Maxwell, Romeo Castellucci, Ricardo Bartis, Tg Stan, Philippe Calvario, Bérangère Jannelle apparaissent pour la première fois au Festival d'Automne à Paris, rejoignant les artistes qui ont tissé son histoire depuis bientôt trente ans : Trisha Brown, Mikhail Barychnikov, Peter Brook, Luigi Nono, György Ligeti, Peter Zadek, Bill Viola.

Riche de la multiplicité des langues et des modes d'expression qui s'y croisent, l'édition 2000 témoigne du renouvellement des générations de créateurs, de la force et de l'actualité des contes et des mythes, transmis par ceux qui les portent, qu'ils soient conteurs en langue créole, maori ou en mandarin, ou bien chanteurs du tazieh persan.

Depuis 1972, loin de l'Europe, le Festival a proposé des traversées de l'Inde, de la Chine, de l'Australie, du Japon, pour en faire connaître les diverses formes d'expression. C'est dans ce même esprit qu'il propose un **programme Iran** et invite, à la suite des grands voyageurs du XIX^{ème} siècle, à découvrir **le Tazieh**, unique forme de tragédie traditionnelle du monde musulman évoquant la passion de l'Imam Hossein. Ce rituel présenté en trois épisodes est prolongé par un cycle de concerts de **musiciens du Khorâssân**, berceau de la civilisation perse et pays natal du poète Omar Khayam, et d'un **panorama du cinéma contemporain iranien**, -une trentaine de films pour la plupart inédits en France-. Enfin des écrivains d'Iran et de la diaspora sont conviés pour des rencontres et des lectures.

Après les monographies de Feldman, Ferneyhough, Kurtag, Lachenmann, Nono, Nunes, Stockhausen, le compositeur sicilien **Salvatore Sciarrino** est célébré avec un programme de quinze œuvres en cinq spectacles et concerts.

Dans le domaine des arts plastiques, le Festival d'Automne inscrit trois événements :

Anselm Kiefer investit la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière ; il y installe *Shebirat Kelim - Le Bris des vases divins-*, cinq tableaux de dix mètres sur cinq inspirés de la Kabbale et créés pour le lieu.

The Greeting - La Visitation-, de **Bill Viola**, suite d'images video sur un écran de plus de trois mètres sur trois, est présentée dans l'Eglise Saint-Eustache.

En regard du programme Iran, au Forum des images, sont proposées deux œuvres vidéo de **Shirin Neshat**, *Rapture* et *Fervor*.

Les programmes théâtre et danse témoignent de la vitalité des scènes artistiques belge avec **Pierre Droulers**, **Meg Stuart**, **Jan Lauwers**, **Tg Stan...** et italienne avec **Romeo Castellucci**, **Pietro Babina**.

Deux metteurs en scène abordent *Hamlet* de William Shakespeare ; **Peter Brook**, en anglais avec des acteurs britanniques, et **Peter Zadek**, en allemand, avec **Angela Winkler** dans le rôle-titre.

Un lieu de parole a été aménagé dans le réfectoire de l'ancien Couvent des Cordeliers. Sans amplification et dans un rapport de proximité avec le public, pour "**Babel Contes**", quinze conteurs de quinze pays, au cours de cinq semaines, y racontent histoires et mythes. Suivent les acteurs du cycle de poèmes mystiques des trois religions monothéistes, "**Les Dits de lumière et d'amour**".

Le programme cinéma réalisé avec les Cahiers du Cinéma, outre le panorama du cinéma iranien d'aujourd'hui, -Kaniush Ayari, Rakhashan Bani E'temad, Bahram Beyza'i, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Samira Makhmalbaf, Amir Naderi, Naser Taqva'i... - permet de voir l'intégralité de l'œuvre de **David Cronenberg**, ainsi qu'une exposition réunissant esquisses, scénarii, éléments de décors, et objets qui constituent l'univers du cinéaste.

La diversité et l'ouverture de cette XXIX^{ème} édition du Festival vers une génération de jeunes créateurs, rassemblant quarante productions en deux-cent cinquante soirées, ont été encouragées, au-delà des subventions de l'Etat, de la Ville de Paris et du Conseil régional d'Ile de France, par une aide exceptionnelle de la Mission 2000 en France et les contributions de mécènes fidèles.

Alain Crombecque

LE FESTIVAL D'AUTOMNE 2000 EN CHIFFRES

Festival d'Automne à Paris

35 productions de théâtre, opéra, musique et danse, pour la plupart des créations ou des tournées en France ou à Paris.

- ⇒ 3 expositions dont une commande
- ⇒ 2 cycles cinématographiques
- ⇒ 255 représentations ou concerts
- ⇒ 3 semaines de programmes cinéma
- ⇒ 100 journées de présentations d'exposition

BUDGET : 25 330 000 F HT

- ⇒ **Subventions**, 49,52 % : 12 544 074 F :
 - 8 704 701 F Ministère de la Culture et de la Communication
 - 3 839 373 F Ville de Paris
- ⇒ **Aides exceptionnelles**, 13,45 % : 3 406 521 F
(dont 2 448 579 F de la Mission 2000 en France)
- ⇒ **Recettes de spectacles**, 22,48 % : 5 695 000 F
- ⇒ **Mécénat**, 10,15 % : 2 570 694 F
- ⇒ **Recettes diverses**, 5,41 % : 1 115 925 F

Sur les lieux de spectacles

COORDONNEES ET CONTACTS

Au Festival d'Automne à Paris

Festival d'Automne à Paris - 156, rue de Rivoli - 75001 Paris

Téléphone : 01 53 45 17 00

Télécopie : 01 53 45 17 01

Réservation : 01 53 45 17 17

Site Internet : <http://www.festival-automne.com>

Email : festap@easynet.fr

Service de presse

- ⇒ Directeur de la communication : Patrick Duval
Téléphone : 01 53 45 17 00
e-mail : p.duval@festival-automne.com
- ⇒ Presse :
Corinne Moreau
Isabelle Baragan
Téléphone : 01 53 45 17 00
i.baragan@festival-automne.com
- ⇒ Relations publiques
Cristina Catalano - E-mail : cristina@festival-automne.com
Gérard di Giacomo E-mail : gerard@festival-automne.com

Site Internet

- ⇒ Contact site internet : Fabienne Regnaut
e-mail : regnaut@festival-automne.com

Vous pourrez trouver, entre autres, sur le site du Festival d'Automne à Paris

(Adresse url : <http://www.festival-automne.com> :

- ⇒ Le programme complet du festival en cours et les liens internet des artistes et partenaires,
- ⇒ les dossiers de presse du festival (sont maintenus en lignes les dossiers de presse des festivals antérieurs),
- ⇒ la revue de presse,
- ⇒ les ressources du festival en publication intégrale (ouvrages, catalogues, livret-programmes),
- ⇒ une liste de liens vers les sites des artistes invités et des partenaires du festival,
- ⇒ l'historique du festival (programmes de 1972 à 1999)

Sur les lieux de spectacles

Lieu	Adresse / téléphone	Contact presse
Athénée Théâtre Louis Jouvét	Square de l'Opéra – Louis Jouvét 7 rue Boudreau 75009 PARIS 01 53 05 19 00	Agnès Lupovici 01 45 49 33 12
Centre Culturel Canadien	5 rue de Constantine 75007 Paris 01 44 43 21 90	Lynette George
Centre Pompidou	Place Georges Pompidou 75004 Paris 01 44 78 12 33	Anne-Marie Pereira 01 44 78 40 69
Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière	47 bd de l'Hôpital 75013 Paris 01 53 45 17 17	Némette Chastel
Cinéma l'Arlequin	76 rue de Rennes 75006 Paris 01 45 44 28 80	
Cinémathèque Française Place de Chaillot	7 avenue Albert de Mun 75116 Paris 01 53 65 74 74	Philippe Foullet
Cité de la Musique	211, avenue Jean Jaurès 75019 Paris 01 44 84 45 00	Philippe Provensal
Couvent des Cordeliers	15 rue de l'École de Médecine 75006 Paris 01 53 45 17 17	Marianne-Lucre Vignère Isabelle Huguier
Créteil Maison des Arts	Place Salvator Allende 94000 Créteil 01 45 13 19 19	Bodo 01 44 63 05 05
Eglise Saint-Eustache	Rue du Jour 75001 Paris 01 53 45 17 17 01 42 36 31 05	Nicholas Sargent 01 49 54 50 79
Espace Châtelet	Parc de la Villette 75019 PARIS 01 40 03 75 00	Bertrand Nogent
Espace Pierre Cardin	3 avenue Gabriel 75008 Paris 01 53 45 17 17	Nathalie Gault
Forum des images	Porte Saint Eustache 75001 Paris 01 44 76 62 00	Catherine Walrafen

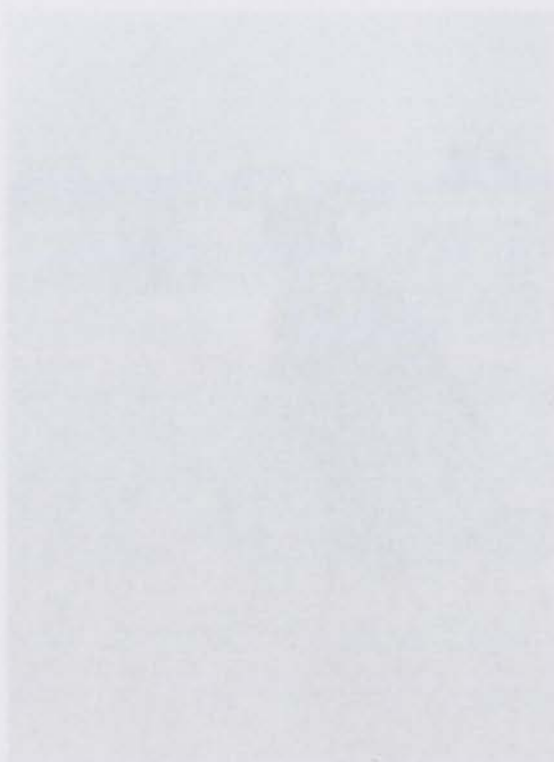
Grande Halle de la Villette	211, avenue Jean Jaurès 75019 Paris 01 40 03 75 00	Bertrand Nogent
La Ferme du Buisson	Allée de la Ferme 77186 Noisiel 01 64 62 77 00	
La Maison des Ecrivains	53 rue de Verneuil 75007 Paris 01 49 54 68 80	
MC 93 Bobigny	1, bd de Lénine 93000 Bobigny 01 41 60 72 60	Viviane Got
Odéon – Théâtre de l'Europe	1, place Paul Claudel 75006 Paris 01 44 41 36 00	Lydie Giuge
Opéra Comique	Place Boieldieu 75002 Paris 01 42 44 45 40	Alice Bloch 01 42 44 45 50
Opéra National de Paris - Amphithéâtre	Place de la Bastille 75012 Paris 01 40 01 17 89	Pierrette Chastel
Théâtre de la Bastille	76, rue de la Roquette 75011 Paris 01 43 57 42 14	Irène Gordon
Théâtre de la Cité Internationale	21, bd Jourdan 75014 Paris 01 43 13 50 60	Philippe Boulet
Théâtre de la Ville	2, place du Châtelet 75 001 Paris 01 48 87 54 42	Marie-Laure Violette Jacqueline Magnier
Théâtre des Abbesses	31 rue des Abesses 75018 Paris 01 48 87 54 42	Marie-Laure Violette Jacqueline Magnier
Théâtre des Bouffes du Nord	37 bis bd de la Chapelle 75010 Paris 01 46 07 33 00	
Théâtre des Champs Elysées	15 avenue Montaigne 75008 Paris 01 49 52 50 00	Nathalie Sergent 01 49 52 50 70
Théâtre du Châtelet	1, place du Châtelet 75 001 Paris 01 40 28 28 28	Magali Follea
Théâtre Nanterre-Amandiers	7, avenue Pablo Picasso 92022 Nanterre 01 46 14 70 70	Nathalie Gasser
Théâtre National de Chaillot	1, Place du Trocadéro 75116 Paris 01 53 65 31 00	Catherine Papegay

Prometeo PROGRAMME MUSIQUE

de Luigi Nono

Tragedia dell'ascolto

Textes du livret réunis par Massimo Cacciari



photographie: Carlo Motta Spina, Venezia

Monika Bair Iwona, Elina Peltomäki, soprano

Susanne Otto, Nive Preziosi, contraltos / Peter Hall, ténor

Caroline Chambliss, Mathias Jung, récitants

Dietmar Wiesner, flûte / Wolfgang Stry, clarinette

Uwe Dierksen, trombone, euphonium, tuba

Junji Ogawa-Hellreich, Rainer Römer, Pascal Poni, percussions

Susan Knight, alto / Michael M. Kasper, violoncelle

Thomas Fiedler, contrebasse

Chœur de solistes de Fribourg/Breisgau

Médiation live-electronics : Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Schubel
du Südschweizerfunk

Coordination, conception de l'espace sonore et régle du son, André Richard

Orchestre Modern Chamber Orchestra - Direction, Emilio Pomarico et Yoichi Sugiyama

Prometeo

de Luigi Nono

Tragedia dell'ascolto

Textes du livret réunis par Massimo Cacciari



photographie © Cameraphoto Epoche, Venezia

Monika Bair-Ivenz, Petra Hoffmann, sopranos

Susanne Otto, Noa Frenkel, contraltos / Peter Hall, ténor

Caroline Chaniolleau, Mathias Jung, récitants

Dietmar Wiesner, flûte / Wolfgang Stryi, clarinette

Uwe Dierksen, trombone, euphonium, tuba

Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer, Pascal Pons, percussions

Susan Knight, alto / Michael M. Kasper, violoncelle

Thomas Fichter, contrebasse

Choeur de solistes de Friburg/Breisgau

Réalisation live-electronics : Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Strobel
du Südwestrundfunk

Coordination, conception de l'espace sonore et régie du son, André Richard
Ensemble Modern Orchestra - Direction, Emilio Pomarico et Yoichi Sugiyama

Coproduction Ensemble Modern Orchestra, NRW Bochum, Alte Oper Francfort, Festival Wien Modern, Milano Musica, Hebbel Theater/DAAD, Festival d'Automne à Paris. L'Ensemble Modern Orchestra a reçu pour ce projet le concours exceptionnel de la Fondation Ernst von Siemens, de la Fondation Hoechst, de la Fondation Deutsche Bank, de l'Expo 2000 Hannover GmbH.

Présentation à Paris en coproduction avec la Cité de la Musique. Avec le soutien du Département des Affaires Internationales-Ministère de la Culture et de la Communication, de l'Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts.



Manifestation du Programme 2000 en France.

Cité de la Musique

les 29 et 30 Septembre

À propos de sa nouvelle œuvre il déclare :

Le Prometeo auquel je travaille actuellement n'est pas uniquement l'homme qui apporte le feu et la liberté. Pour Carcano et pour moi, Prometeo symbolise le problème de l'angoisse devant ce qui est différent. Les autres, les institutions voudraient s'enfuir de nous. Mais il faut continuer à chercher, à errer, à aller de l'avant, à avancer comme sur l'eau avec pour seule devise : peut-être.

Création de Prometeo, Tragedia dell'Avolto à Venise, le 29 septembre 1984 dirigé par Claudio Abbado.

Prometeo

«... mais dans le livre est de Massimo Cacciari, il y a Eschyle, les grands poètes grecs, Virgile, Beethoven, les philosophes du deuxième siècle, Hélian et Nietzsche, mais il y a surtout pour moi la nécessité de dépasser toute forme de rationalisme, de dégager une vérité et d'attitude scientifique dépassée. »

1978

Nono songe pour la première fois à l'adaptation en « action scénique » d'une tragédie d'Eschyle qui deviendra *Prometeo*.

1985

Nouvelle version de l'œuvre donnée à la Fabbrica Arsaldo sous la direction de Claudio Abbado. Le profil général reste inchangé, mais Nono a

1979 / 80

Il compose *Con Luigi Dallapiccola*, et le Quatuor à cordes, deux œuvres qui marquent le début d'une évolution décisive dans son œuvre.

C'est cette version, qui sera considérée comme la version définitive.

Après al Gran Sole, j'ai éprouvé le besoin de repenser tout mon travail, toute ma façon d'être un musicien aujourd'hui, un intellectuel dans cette société, pour ouvrir de nouvelles voies de connaissance et d'imagination. Certains schémas, certaines pensées sont dépassés ; aujourd'hui c'est une nécessité que d'exalter l'imagination (28 mai 1981)

Octobre 1987

Par le volonté conjointe de Michel Guy, Ralf Liebermann, Henri Racan

1980

Nono entame une collaboration avec le Studio Experimental de la Fondation Heinrich Strobel

Entre 1980 et 1984

1980/1984

Parallèlement à la composition de *Prometeo* conçu en collaboration avec l'architecte Renzo Piano et le philosophe Massimo Cacciari, il compose différentes œuvres *Das Atmende Klarsein* (1980/81), *lo frammento dal Prometeo* (1980/81) *Quando stanno morendo*, *Diario Polacco* (1982) dont l'écriture et les recherches sur le timbre annoncent *Prometeo*.

A propos de sa nouvelle œuvre il déclare :

le Prometeo auquel je travaille actuellement n'est pas uniquement l'homme qui apporte le feu et la liberté. Pour Cacciari et pour moi, Prométhée symbolise le problème de l'angoisse devant ce qui est différent. Les autres, les institutions voudraient s'emparer de nous. Mais il faut continuer à chercher, à errer, à aller de l'avant, à avancer comme sur l'eau avec pour seule devise : peut-être.

successivement à Bochum (25 et 26 août), Berlin (21 août), Frankfurt (7 septembre), Paris (29 et 30 septembre), Vienne (25 octobre) et Milan (4 novembre).

1984

Création de *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* à Venise, le 25 septembre 1984 dirigé par Claudio Abbado.

Il y a eu à cette occasion par le Festival d'Automne à Paris et les éditions Contrechamps (Paris, 1982), comprenant le livret et de nombreux textes, sera révisé sur le site internet du festival (<http://www.festival-automne.com>) et accessible à partir du 1^{er} septembre 2003.

Dans cette œuvre dont le livret est de Massimo Cacciari, il y a Eschyle, les grands poètes grecs, Virgile, Benjamin, les philosophes du seizième siècle, Hölderlin et Nietzsche. Mais il y a surtout pour moi la nécessité de dépasser toute forme de rationalisme, de dogmatisme éculés et d'attitude scientifique dépassée.

1985

Nouvelle version de l'œuvre donnée à la Fabbrica Ansaldo sous la direction de Claudio Abbado. Le profil général reste inchangé, mais Nono a remanié le prologue et certaines parties chorales, et inséré de nouveaux passages instrumentaux, ce qui donne à l'œuvre une cohésion et une unité plus fortes. C'est cette version, qui sera considérée comme la version définitive.

Août 1987

Création de *Prometeo* en Allemagne

Octobre 1987

Par la volonté conjointe de Michel Guy, Rolf Liebermann, Henri Racamier et Antoine Vitez, la création française de *Prometeo* est programmée par le Festival d'Automne à Paris, au Théâtre National de Chaillot.¹

Entre 1987 et 1998

L'œuvre ne sera jouée intégralement que huit fois (à Francfort, Berlin, Gibellina, Amsterdam, Salzbourg, Lisbonne, Bruxelles et Akiyoshidai).

1990

Mort de Luigi Nono

2000

Le Festival d'Automne à Paris, la cité de la musique et la Mission 2000 en France programment une tournée de *Prometeo* avec l'Ensemble Modern sous la direction d'André Richard et Emilio Pomarico.

En moins de six mois, l'œuvre sera donnée huit fois dans son intégralité, successivement à Bochum (25 et 26 août), Berlin (31 août), Francfort (7 septembre), Paris (29 et 30 septembre), Vienne (28 octobre) et Milan (4 novembre).

¹ Le catalogue « Luigi Nono » édité à cette occasion par le Festival d'Automne à Paris et les Editions Contrechamps (Paris, 1987), comprenant le livret et de nombreux textes, sera réédité sur le site internet du festival (<http://www.festival-automne.com>) et accessible à partir du 1^{er} septembre 2000.)

Discographie

Prometeo, tragedia dell'ascolto

Festival de Salzbourg 1993

Ensemble Modern - Direction : Ingo Metzmacher et Peter Rundel

EMI 2 CD - PM 613

L'interprétation

Prometeo, réunissait à sa création, des interprètes tels que André Richard, Suzanne Otto, Dietmar Wiesner qui ont eu le privilège de recevoir, de Nono lui-même, les clés de l'interprétation de sa pensée musicale. Dépositaires de cet héritage, ils n'ont jamais cessé de jouer cette oeuvre.

Cette tournée européenne réunit plusieurs de ces interprètes confrontés à de nouvelles générations de musiciens (Emilio Pomarico) qui, privés du contact avec le compositeur, n'en sont pas moins habités par la recherche d'une interprétation authentique de son oeuvre.

C'est cet échange, particulièrement riche et fructueux entre plusieurs générations d'horizons divers qui nourrit cette interprétation d'une des œuvres les plus achevées du compositeur vénitien.

Extrait d'un entretien avec Dietmar Wiesner,

flûtiste de l'Ensemble Modern

Luigi Nono était présent en permanence aux répétitions. Assis devant une console de mixage, il s'intéressait essentiellement à l'équilibre du son dans l'espace, et étudiait longuement les possibilités d'interaction entre la musique et l'espace. Son goût de l'expérience allait jusqu'à transformer l'équilibre sonore pendant une représentation et nous placer dans une nouvelle situation (...)

Ses conceptions sonores étaient très précises, et il en discutait beaucoup avec nous en insistant sur ce qu'il ne voulait pas avoir. Il nous encourageait à aller au-delà de nos limites quitte à commettre des erreurs. Il avait un véritable amour pour les erreurs. Nono était un dialecticien, il savait que les erreurs sont forcément utiles. Par erreur, on transformait le son de telle sorte que Nono lui-même en ait une nouvelle idée et il arrivait même qu'au cours de la répétition suivante, nous retrouvions nos erreurs comme indications de jeu.

La partition était pleine d'instructions qui n'étaient pas des indications de jeu claires, transposables techniquement, mais exigeaient la participation intellectuelle et émotionnelle des musiciens (...)

Les répétitions étaient intenses, et prenaient par conséquent aussi beaucoup de temps. Même après la création, Nono a toujours exigé une semaine de répétitions pour chaque nouveau lieu où l'on donnait Prometeo (...)

Nono lui-même aurait préféré donner Prometeo sur la place Saint-Marc, à Venise, lieu à la fois public, communicatif et sacré qui représentaient pour lui un idéal sonore. Dans cette mesure, le travail avec Nono était aussi pour nous, musiciens allemands, une remarquable occasion de faire connaissance, d'une manière tout à fait intime, avec un élément fondamental de la culture italienne.

Propos recueillis par Hans-Jürgen Linke

(Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni)

Extrait d'un entretien avec André Richard

*Après son action théâtrale *Al gran sole carico d'amore*, en 1975, Nono avait en tête le projet d'un Prometeo. Mais la rencontre avec le philosophe Massimo Cacciari a provoqué un échange d'idées très riche, sur près de cinq ans, qui a finalement débouché sur un livret que Nono ne cessait de modifier et de retoucher. Il y a donc eu une très longue période d'élaboration du texte, pendant laquelle Nono ne pouvait pas composer. D'après Nuria, son épouse, Nono avait déjà l'idée d'un travail musical sur Prométhée au moment où elle l'a connu, dans les années cinquante. Mais la volonté qu'avait Nono de dépasser la situation d'*Al gran sole* n'aurait jamais pu aboutir sans la rencontre providentielle, à la fin des années soixante-dix, avec l'Experimental-Studio de Freiburg. C'est l'ami de Bruno Maderna, Christoph Bitter, qui en tant que patron du Südwestfunk a invité Nono à venir voir le studio. Et Nono a été immédiatement fasciné par les possibilités qui lui étaient offertes: il a senti que c'était pour lui le moment d'utiliser ces moyens afin de pouvoir articuler certaines pensées musicales qu'il ne pouvait concrétiser avec les moyens habituels. On peut mesurer l'impact de cette rencontre si l'on se réfère à sa première tentative de réaliser une pièce avec l'électronique en temps réel: *Con Luigi Dallapiccola*, composé avant le travail au Studio de Freiburg fait appel à une amplification traditionnelle, et à la transformation des trois cloches-plaques par un modulateur à anneaux. Avant de composer Prometeo, il a écrit quatre pièces qui sont comme des études pour le grand œuvre: *Das atmende Klarsein*, *Io frammento dall Prometeo*, *Diario polacco n° 2*, *Guai ai gelidi mostri*. Dans ces quatre pièces, il a étudié des applications qui ont trouvé leur intégration d'une autre manière dans Prometeo. Je crois qu'il y a eu une congruence extraordinaire entre les besoins compositionnels de Nono, à la fin des années soixante-dix, et les possibilités qu'offraient la technologie, en particulier celle qui avait été développée à l'Experimental Studio de Freiburg.*

Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari

Michele Bertaggia

Bertaggia : À côté de l'espace, n'existe-t-il pas dans la musique contemporaine une autre problématique déterminante et significative - **A propos de l'écoute**

(...)

Nono : Avec la concentration de l'expérience musicale dans les théâtres et les salles de concert, ce qui disparaît irrémédiablement est la spatialité propre à des lieux où s'entremêlent dans un continuel bouleversement des géométries innombrables... Que l'on songe seulement à la basilique Saint-Marc ou à Notre-Dame de Paris et à l'infinie différence architecturale de ces "temples"!...

Et pourtant, il faut rappeler que, dans presque tous, les chœurs, les maîtrises, les orgues, étaient disposés à mi-hauteur: la musique était exécutée dans la verticalité, elle se produisait à différentes hauteurs, "répondant" à des géométries différentes, qui *apparemment* bouleversaient la composition. Mais en réalité, la composition était pensée, construite précisément *pour* et *avec* ces géométries. Songeons, par exemple, à la technique de composition de Giovanni Gabrieli: l'écriture est totalement différente selon qu'une pièce est destinée à cinq chœurs ou à un chœur à quatre voix...

L'unité de l'espace géométrisé se développait, dans ces lieux, selon les lignes génératrices de géométries polyvalentes... dans la basilique de Saint-Marc, tu avances, tu chemines et découvres des espaces toujours nouveaux, mais tu les *sens*, plutôt que tu ne les lis, tu les *écoutes*, même s'il n'y a pas de musique...

Bertaggia : Ces lieux offraient donc à un auditeur la possibilité de modifier (ou recueillir) par ses déplacements le système des écoutes possibles, illimitées? L'auditeur devenait - si je comprends bien - lui-même protagoniste non seulement de l'exécution, mais aussi du travail de composition...

Nono : Absolument! alors que lorsque c'est la géométrie unifiée des salles de concert ou des théâtres qui sévit, la disposition est réduite au *face à face*...

Cacciari : Le son s'en trouve ainsi irrémédiablement visualisé... en lieu et place de l'écoute, c'est la vision, l'image qui sont privilégiées...

Nono : C'est en suivant cette voie qu'on en arrive à l'actuel culte des vedettes: l'auditeur doit avoir la possibilité de voir non seulement le chanteur, mais surtout, le chef d'orchestre! Le cas de la Philharmonie de Berlin est à cet égard édifiant, avec sa séparation des espaces. Non seulement on n'a pas tenu compte du potentiel offert par cette solution, mais du fait du caractère monolithique de l'orchestre et de Karajan, les divers espaces non centralisés proposés par Scharoun

restent inexploités et ramènent le public à la «célébration» du chef comme centre unique de l'attention, au point que la plupart des auditeurs se placent derrière l'orchestre (...)

Bertaggia : A côté de l'espace, n'existe-t-il pas dans la musique contemporaine une autre problématique déterminante et significative - celle du rapport son-couleur ?

Nono : C'est certain! Scriabine, Schoenberg et Kandinsky utilisent la couleur d'une manière qui n'est nullement symbolique, comme on l'a souvent prétendu... Moi-même, je m'efforce d'écouter les couleurs comme j'écoute les ciels ou les pierres de Venise: comme des rapports d'ondulations, de vibrations... dégagés de tout lien symbolique. Pour le *Prométhée* aussi, nous nous sommes amusés avec Massimo à étudier les diverses théories de la couleur de Goethe à Runge ou Itten, et nous avons joué à trouver des couleurs... souvent de manière inexplicable. C'est une approche totalement différente de la musicologie "symboliste" de Marius Schneider: pour lui, "les pierres chantent" uniquement dans la mesure où elles contiennent les signes, en tant que symboles du son, ou même d'un texte musical cohérent. Nous en sommes toujours à la vision et au déchiffrement...

Cacciari : Pour *Prométhée*, effectivement, nous avons tenté d'écouter la couleur en même temps que le son, de ne pas l'introduire par-dessus ou en deçà du son comme support symbolique ou illustratif-explicatif extrinsèque. Bien entendu, c'est quelque chose d'extrêmement difficile! Personnellement, je doute fort qu'il en ait été ainsi déjà chez Scriabine... ou alors peut-être dans quelques passages du "Blaue Reiter"... plutôt chez Kandinsky et chez le Schoenberg le plus proche de Kandinsky (...)

Pourrais-tu-préciser, Luigi, si le problème du " naturel " intervient dans ta recherche, et si tel est le cas, comment? Est-ce que ce ne serait pas avant tout un espace "naturel" justement qui devrait être écouté selon les approches mentionnées?

Nono : Tout à fait!... Et ce lieu est pour moi essentiellement Venise... J'ai fait une démonstration de ce type à Freiburg... Venise est un système complexe, qui offre exactement cette écoute pluridirectionnelle dont nous parlions... Les sons des cloches se diffusent dans différentes directions: certains s'additionnent, sont transportés par l'eau, transmis le long des canaux... d'autres s'évanouissent presque totalement, d'autres se lient de diverses façons à d'autres signaux de la lagune et de la cité. Venise est un multi-univers acoustique absolument opposé au système tyrannique de transmission et d'écoute du son auquel nous avons été habitués depuis des siècles. Mais la vie quotidienne, dans sa dimension plus "

naturelle ", conserve des possibilités qui contredisent la dimension la plus consciente de notre perception, celle qui est faite de *quelques* éléments fondamentaux seulement, qui excluent tous les autres. Ce qui signifie aussi que, tout en allant à l'Opéra ou au concert pour y cultiver ces conditions et dimensions limitées de l'écoute, l'expérience de cet autre multi-univers se poursuit *naturellement* et *simultanément*... Il s'agit dès lors d'une véritable urgence d'un réveil à cette plus grande richesse "naturelle".

(...) *le réveil de trouver les sons capables de lire, de révéler cet espace et ces silences: les sons dont sera fait le Prometeo (...)*

Cacciari : La "nature" dont tu parles, Gigi, est à mon avis précisément cette dimension dont nous n'avons jusqu'à présent parlé qu'indirectement, mais que nous pourrions maintenant peut-être définir comme... " silence " ! Lorsque tu te trouves véritablement dans le silence, alors tu commences à écouter la nature du son (...)

*Festival d'Automne à Paris,
Salles Cartoucherie, 1977*

Nono : Tout cela est étroitement lié aussi à la façon actuelle de comprendre l'espace social. Car le réveil de la faculté d'écoute du silence ne se produit pas seulement dans la solitude de la nature, dans l'isolement, mais intervient au contraire souvent à l'intérieur même de la "masse", des sonorités les plus fortes... même à l'intérieur du Strauss le plus bruyant ! Aucune opposition manichéenne donc, entre parole et silence, parole et son, son et silence...

Paroles, sons, et jusqu'aux bruits deviennent, au-delà de leur déchiffrement littéral, "imaginal", ondes, vibrations, ondulations et tu peux les annuler dans ton silence intérieur souvent tellement et chaotiquement sonore. Encore faut-il savoir l'écouter !

Bertaggia : Il s'agit donc non point du silence mesuré à l'aune des bruits et des sons comme simple soustraction, absence... comme une « théologie négative » du silence... mais d'un silence qui s'ouvre à différents modes d'écoute...

Cacciari : D'écoute, oui, mais pas seulement. C'est le silence que rendent possibles ces écritures qui se sentent appelées à lui et en assument la responsabilité... Mahler, notamment ! Il s'agit donc d'un ensemble de rapports entre une écoute ayant réappris le silence, et des écritures qui vivent à *l'intérieur* de cette écoute, qui *sont* cette écoute.

Je crois interpréter correctement l'état actuel de la recherche de Gigi en disant, sur la base de nos discussions, que son écriture devient toujours davantage l'espace de cette écoute. Son écriture *réclame* cette écoute, a besoin d'elle. Une écriture musicale qui questionne une telle condition, un tel rapport à l'écoute, questionne presque la position du Dieu en exil: de ce Dieu qui ne se peut sauver que si son peuple aussi se sauve...

Nono : Effectivement, je me trouve actuellement, dans mon travail sur le *Prométhée*, dans une situation très particulière... On dit du compositeur qu'il écrit la musique parce qu'il *l'entend*, mais il est évident que le compositeur entend toujours sur la base de certaines notions et informations qu'il possède... En ce qui me concerne, je me sens en ce moment comme si ma tête *était* San Lorenzo... J'ai l'impression d'occuper l'espace et les silences de l'église de San Lorenzo - et je m'efforce aussi de me laisser totalement occuper par eux... et en écoutant tout cela, je m'efforce de trouver les sons capables de lire, de révéler cet espace et ces silences: les sons dont sera fait le *Prométhée* (...)

Traduit de l'italien par Thierry Baud

Extrait de **Luigi Nono**

Festival d'Automne à Paris,
Editions Contrechamps, 1987

Luigi Nono au Festival d'Automne

1987 : *Il Canto Sospeso*

Prometeo, Tragedia dell'33 oltro

A Pierre. Dell'Inhalto azzuro inquietum

Découvrir la subversion, le mariage à François Jébes

Fragmente-Stille, An Duetto

Risonanze erranti

1989 : *Hay que caminar soñado*

1991 : *La Lontananza nostalgica utopica futura*

1995 : *Caminantes... Ayacucho*

1999 : *Civile Caminantes*

(No hay caminos hay que caminar... Andrey Tarkovsky, Hay que caminar soñado

Caminantes... Ayacucho)

2000 : *Prometeo, Tragedia dell'33 oltro*

Luigi Nono

Venise, 1924 – 1990

Après des études au Conservatoire de Venise où il étudie la composition avec Francesco Malipiero, Bruno Maderna et Hermann Scherchen, Luigi Nono participe au mouvement de résistance italienne contre le nazisme et adhère au Parti communiste dont il restera membre jusqu'à sa mort. Fortement marquée par son engagement politique, son œuvre suit les préceptes d'Arnold Schoenberg sans adhérer pour autant au schéma littéral du dodécaphonisme. La plus militante d'entre elles est sans doute *Intolleranza* (1960) sur des textes de Brecht, Eluard, et Sartre, manifeste contre les politiques impérialistes et les iniquités sociales.

Parmi ses œuvres majeures : *Variazioni canoniche sur la série de l'opus 41 d'Arnold Schoenberg* (1950), *Espana en el corazon*, sur des textes de Lorca (1952), *Il Canto Sospeso* (1956) sur des lettres de jeunes hommes condamnés par les fascistes, *Sul ponte di Hiroshima*, (1962) à la mémoire des victimes du bombardement, *Y entonces comprendio* (1970) dédié à Che Guevara, *Al gran sole carico d'amore* (1972-74), *Prometeo* (1981-85), le quatuor à cordes *Fragmente-Stille*, *An Diotima* (1979-80), *Omaggio a Edmond Jabès* (1987) le triptyque *Caminantes* (1986/89).

Luigi Nono au Festival d'Automne

1987 : *Il Canto Sospeso*

Prometeo, Tragedia dell'ascolto
A Pierre. Dell'Infinito azzuro inquietum,
Découvrir la subversion, hommage à Edmond Jabès
Fragmente-Stille, An Diotima
Risonanze erranti.

1989 : *Hay que caminar sonando*

1991 : *La Lontananza nostalgica utopica futura*

1995 : *Caminantes...Ayacucho*

1999 : *Cycle Caminantes*

(No hay caminos hay que caminar...Andrej Tarkovskij, Hay que caminar sonando, Caminantes ...Ayacucho)

2000 : *Prometeo, Tragedia dell'ascolto*

Le Conte d'hiver

mise en scène : Luc Bondy

musique : Philippe Boesmans

Opéra en quatre actes

d'après *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare

Livret, Luc Bondy et Marie-Louise Bischofberger

Décors, Erich Wonder

Costumes, Rudy Sabounghi

Lumière, Alexander Koppelman

avec : Dale Duesing, Anthony Rolfe-Johnson, Franz-Josef Selig, Heinz Zednik, Juha Kotilainen, Susan Chilcott, Cornelia Kallisch, Hanna Schaer, Kris Dane, Johanne Saunier, Lorenzo Carola, Jacques Does, Ismini Giannakis, Laurence Misonne, Djamilia Kamal Babaeva, Arthur Debski, Aka Moon.

Choeur du Théâtre Royal de la Monnaie - Chef de chœur, Renato Balsadonna

Orchestre Symphonique de la Monnaie - Direction, Antonio Pappano

Coproduction Théâtre Royal de la Monnaie, Opéra National de Lyon, Théâtre du Châtelet
en coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris.



photographie © Ruth Walz

Théâtre du Châtelet

les 6, 7, 9 et 10 novembre

Le Conte d'hiver

Après *la Ronde (Reigen)* présenté en 1994, le Festival d'Automne à Paris et le Théâtre du Châtelet retrouvent le duo Boesmans / Bondy pour une nouvelle production créée à la Monnaie de Bruxelles en décembre 1999.

Entretien avec Philippe Boesmans

Avec Wintermärchen (le Conte d'hiver), Philippe Boesmans a composé son quatrième opéra après la Passion de Gilles, Reigen (la Ronde) et l'orchestration du Couronnement de Poppée de Monteverdi. Une création de Boesmans chemine selon un parcours imprévisible. La musique naît d'impulsions, de rencontres, de hasards, d'échanges et d'émerveillements. Pas de schéma préconçu ou de plan préétabli. En Luc Bondy, le librettiste et metteur en scène qui partage son attitude anti-dogmatique et opte aussi pour un processus de travail organique comportant une certaine improvisation, Philippe Boesmans a rencontré le compagnon idéal. Quelques mots à propos de la gestation de cette œuvre créée à la Monnaie de Bruxelles en décembre 1999.

À propos des livrets des opéras de Lully, Philippe Beaussant parle du « désossement » du texte (nécessaire contraction du texte pour l'adapter au temps musical). Comment fonctionne, très pratiquement la collaboration entre le librettiste et le compositeur ? Quelle alchimie permet que tel mot soit précisément celui sur lequel telle note viendra se poser ?

Ce que le travail de Luc Bondy (qui a cosigné le livret de l'œuvre) a en commun avec le mien, c'est que nous « fonctionnons » de la même manière. Je n'ai jamais fait un opéra avec Luc pour lequel il aurait écrit le livret, me l'aurait envoyé, et puis j'aurais commencé à écrire. Au début, on ne sait pas toujours exactement où l'on va. L'écriture se fait sur un long laps de temps. Dans mon travail avec Luc, en général on ne commence pas tout de suite. Il veut d'abord parler, faire un voyage avec moi. Ici, on est allé en Sicile. On n'a pas visité la Sicile, c'était pour nous un lieu symbolique où on a commencé à parler de la pièce. Après, Luc commence à écrire, souvent en ma présence, à Paris ... Pendant que le livret s'élabore, on se parle beaucoup, mais il n'y a pas de livret vraiment déterminé à l'avance, tout comme il n'y a pas chez moi une grande forme d'arche musicale qui est prédéterminée. Les choses se font comme ça, la forme se trouve sur des années d'écriture, elle n'est pas là avant, elle s'improvise un peu. J'aime bien écrire comme si j'improvisais, et à un moment donné, la forme se fixe, mais je la laisse venir. Évidemment, les grands axes sont là. Le système ne fonctionne pas dans les deux sens : Luc ne connaît pas la musique, je ne peux pas la lui jouer et lui faire

entendre ce que j'ai composé. Il entendra seulement la musique lors des «italiennes».

Je présume que, pour des raisons musicales, il existe des contraintes : des modifications du livret sont-elles alors nécessaires ?

L'organisation du rythme du chant est différente de celle de la parole. Parfois, un seul mot peut tout changer, pour une question de compréhension du texte ou de couleur. La langue de Shakespeare est beaucoup trop fleurie pour être mise en musique telle quelle, c'est sans doute la raison pour laquelle on a choisi l'Allemand. Réduire Shakespeare en anglais est une chose impossible, ne fût-ce que pour les anglais : quand on change un mot dans Shakespeare, c'est comme un sacrilège pour eux. Il était donc préférable de passer à une autre langue, l'allemand, parce que c'est la langue que Luc connaît le mieux, dans laquelle il s'exprime le mieux, et c'est une langue que j'aime bien mettre en musique. Ce que j'aime dans la langue allemande, c'est son expressivité et la multiplicité de ses registres : elle peut être d'une grande douceur, d'une très grande tendresse, et aussi d'une énorme violence. On en sait quelque chose de la violence de l'allemand, mais la violence de l'allemand existait avant le nazisme, évidemment. On l'associe toujours à ça. C'est une langue qui a beaucoup de couleurs différentes. La beauté du français (on entend cela très bien dans *Pelléas*), réside dans un registre beaucoup plus unique, plus centré, plus linéaire ; c'est une langue beaucoup plus blanche. L'Anglais est quelque part entre les deux. L'allemand est plus varié, du moins en ce qui concerne la langue chantée.

Quels attraits particuliers présente pour vous une pièce comme « Le Conte d'Hiver » ?

Il y a dans *Le Conte d'Hiver* quelque chose de très romanesque, on pourrait le qualifier de grand opéra romantique. Ce que j'aime particulièrement c'est le mélange des genres, les archaïsmes.... Je crois qu'il y a dans ma musique le désir d'être éclectique, et ce côté mélangé des choses me plaît beaucoup chez Shakespeare.

Les allusions à des époques différentes ont encore été accentuées dans notre travail sur le livret, et ma musique est plus éclectique que celle de *Reigen*. Évidemment, la musique est différente parce que l'histoire est différente. *Reigen* était une pièce très systématique, ici, c'est une pièce qui part dans tous les sens, on change de pays, on y revient, longtemps après ; les choses ont changé. Il y avait donc matière à faire une musique beaucoup plus variée, par obligation, pour soutenir la pièce.

Pourquoi avoir introduit le personnage de Green, inexistant dans la pièce ?

Robert Green est un personnage qui a existé, qui a écrit une espèce de récit, une romance, *Le Conte d'Hiver*, avant Shakespeare. Shakespeare a connu la pièce de

Green et l'a adoucie. La pièce de Green est plus dure: par exemple, quand Perdita revient à la cour de Sicile, Leontes, qui ignore son identité, lui fait la cour... Un soir, à une terrasse, Luc m'a dit : « et si on avait un mendiant au début. Il neige, et le mendiant raconte une histoire. Si on commençait comme ça ? » J'ai dit : « Oui, et ce vieux mendiant, ce pourrait être Green. On pourrait imaginer que cet auteur est un vieillard devenu mendiant, qui n'a plus rien, alors que Shakespeare a tout reçu, toute la gloire, puisque la pièce a connu un grand succès Pourquoi ne serait-il pas là comme un personnage qui sait déjà tout au départ, à la fois à l'extérieur et à la fois dedans ? »

Parmi les traits convergents entre Luc Bondy et vous, on pourrait relever encore une certaine forme de doute comme moteur de création, un scepticisme parfois ironique, une angoisse désinvolte, jamais appuyée. Quel sens accordez-vous à la notion de modernité?

Etre moderne, c'est laisser les choses assez ouvertes, les laisser venir, avec tout l'acquis de notre mémoire, de notre vécu, de notre culture. On ne peut pas composer en faisant abstraction de notre culture, sans qu'une notion de style ou d'école intervienne. Dans l'art contemporain, je crois qu'on a voulu faire des choses volontairement laides. La beauté était suspecte : quand une chose était trop belle, on voulait l'enlaidir, pour la faire passer. J'ai connu cela, dans les années 60, mais on est sorti, on n'a plus besoin d'enlaidir les choses, on peut être plus franc avec la beauté. Ce n'est pas une critique des autres créateurs, c'est chez moi un besoin d'avoir une certaine franchise par rapport aux choses. Je n'ai pas décidé d'être post-moderne, ou autre chose. Il y a chez moi un désir de ne pas me situer par rapport à un courant conceptuel ou post-moderne, d'ailleurs, ce ne sont pas les artistes qui ont inventé ces mots-là. Je ne me suis jamais levé un matin en me disant « je vais devenir post-moderne », je ne sais d'ailleurs pas si je le suis, et d'ailleurs je m'en fiche.

Luc Bondy dit rêver d'une mise en scène invisible et inclassable

Moi aussi j'aime cette idée que ma musique ne soit pas trop définissable, qu'elle ne puisse pas être rattachée à telle ou telle école. S'il y a dans ma musique des traits stylistiques de ce qu'on appelle la musique d'aujourd'hui, j'aime bien les mettre en cause, qu'ils prennent des chemins différents comme dans la vie. Comme quoi les écarts stylistiques peuvent devenir une forme de richesse.

Propos recueillis par Daniel Berger

Journal de la Monnaie

Décembre 1999 / Janvier 2000

Entretien avec Antonio Pappano

Quelles sont vos premières impressions de la lecture de la partition de «Wintermarchen»? Boesmans à la Monnaie.

Par rapport à l'élégance viennoise de *Reigen*, on est dans un tout autre monde. Liée au thème de la jalousie et du soupçon, la pièce est très dramatique. Quant à la partition, elle est redoutablement complexe, très virtuose : le style est très flexible, très difficile sur le plan métrique, les mesures changent souvent, très souvent ! L'orchestre lui aussi est très différent. Les cuivres jouent un rôle dramatique important. Il y a, par exemple, un « dramatisme » agressif qui est très juste pour caractériser le personnage de Leontes, sa paranoïa, en particulier dans le premier acte qui est d'une théâtralité bouleversante. Je dois dire que cela dérange : c'est tellement fort sur le plan théâtral que j'ai été surpris et touché, moi qui suis pourtant confronté constamment au théâtre. J'ai été très frappé par la force de la pièce, par ses contrastes, notamment dans le troisième acte, en Bohême, avec des passages improvisés par le groupe Aka Moon.

Comment pourriez-vous définir la position de Philippe Boësman dans la musique moderne ?

Il y a quelque chose de l'artisan florentin de la Renaissance chez Philippe, dans le sens le plus noble du terme : il prend et recrée le meilleur de la mémoire, de la culture. J'ajouterais qu'il est expert pour découvrir de nouveaux timbres et de nouvelles couleurs, mais aussi qu'il sait donner une clarté exceptionnelle à son discours musical : le livret, limpide, direct et d'une grande pertinence, permet une forme de complexité musicale dans laquelle l'auditeur n'est jamais noyé sous la masse d'informations. Musique et texte restent parfaitement compréhensibles en permanence.

Propos recueillis par Daniel Berger

Journal de la Monnaie

Décembre 1999 / Janvier 2000

L'opéra de toutes les musiques

Triomphe pour la création de "Wintermärchen", nouvel opéra de notre compatriote Philippe Boesmans à la Monnaie.

Le compositeur fait rarement l'objet d'une ovation le soir de la première d'un opéra contemporain. C'est pourtant ce qui vient d'arriver à Philippe Boesmans vendredi soir à la Monnaie à l'issue de la première de "Wintermärchen" tiré du "Conte d'hiver" de Shakespeare. Ce triomphe marquait sans ambiguïté l'adhésion fervente d'une salle avec la musique aussi inventive que jouissive qui lui avait été proposée. Des trois opéras conçus par Boesmans pour la Monnaie, le premier "La Passion de Gilles" relevait encore de l'essai de laboratoire ; le second "Reigen" d'après la "Ronde" de Schnitzler imposait une dramaturgie musicale irrépressible. Avec ce "Wintermärchen", il signe le chef-d'œuvre du maître et ouvre au nouveau millénaire les portes d'un héritage musical digéré et assumé.

Une réalité théâtrale subjugante

Ce bonheur, l'opéra le doit au livret fascinant que Luc Bondy et Marie-Louise Bischofberger ont tiré du "Conte d'hiver" de Shakespeare, une méditation sur la jalousie qui permet un bilan sidérant du siècle finissant. Que dire en effet de ce conte qui commence et finit comme un âge qui s'interroge après s'être ouvert dans son milieu à l'agitation de l'action dans ce qu'elle a de plus fébrile et de plus révélateur. À l'image même de la musique de Boesmans qui, dans les actes extrêmes, ne cesse d'interpeller sa propre histoire, de Monteverdi à Bernstein en passant par Wagner et Strauss, pour soudain céder dans l'acte central au vertige de l'aventure.

On y parle donc anglais dans le royaume de Bohême et les trémoussements des danseurs de Lucinda Childs épousent la modernité torride des musiciens d'Aka Moon et le rock funky branché de Kris Dane, le héros du récent CD "BOY 26". Aussi stimulant que perturbant, ce moment fascinant, véritable relai du mythique "West Side Story", ne trouve sa véritable justification que dans la catharsis inéluctable du quatrième acte, le moment de toutes les réconciliations et de toutes les conclusions. Celui où l'humanité reprend confiance quand elle saisit qu'elle peut maîtriser les pires folies pour peu qu'elles laissent le temps faire son œuvre.

La musique de Boesmans détaille les moindres arcanes de ce parcours tout au long d'un continuum spatio-temporel d'une étrange mobilité dans l'immanence. C'est bien là en effet que réside la fascination d'une partition pétrie d'allusions sans jamais tomber dans le piège de la citation. Incroyablement cultivée, l'écriture de Boesmans lance les idées sans jamais les accomplir, cisèle les timbres dans un Kaléidoscope de saveurs aussi insaisissables que reconnaissables. Cette approche fondamentalement ludique privilégie le clin d'œil sur la démonstration et laisse, non sans malice, le plaisir devenir savant sans jamais y prétendre. On reste alors

sidéré devant la jouissance perverse d'instantanés miraculeux dont la séduction décrit l'horreur. On succombe au dramatisme concentré d'une action qui n'explose jamais que par moments mais dont le fil conducteur repose sur un discours d'une tension inexorable. Tel est le défi assumé et magnifié par l'orchestre survolté d'Antonio Pappano, véritable chœur antique dont les soubresauts révélateurs n'ont plus besoin de commentaires.

Une prodigieuse maîtrise vocale

Cette science de l'orchestre se double d'une maîtrise vocale qui pousse chaque emploi jusqu'aux sommets de ses exigences. Torturé, cynique et lamentable, le roi Leonte de Dale Duesing, toujours impressionnant sur le plan théâtral, aura rarement montré une telle vérité vocale. Et que dire à côté de cette interprétation paradoxale de la sublime victime expiatoire de l'Hermione tendue mais fragile de Susan Chilcott ou des aternoiements angoissés du Polixenes meurtri dans sa faiblesse d'Anthony Rolfe Johnson !

Organe du serviteur paniqué ou d'un Oracle démystificateur, le timbre puissant de Frans-Josef Selig affronte les limites puissantes de ses propres certitudes. Seuls, les complices de l'acte de Bohème parviennent à rompre cette fascination sonore : le Florizel émouvant dans la naïveté de son chant de Kris Dane qui a le courage de revendiquer la présence complice du micro ou surtout les musiciens d'Aka Moon qui, emportés par le saxo enveloppant de Fabrizio Cassol, impose une rupture dont l'action de celle-ci ne se remet pas aisément.

Il faudra finalement la présence dévorante de la Paulina de Cornelia Kallisch, subjugante messagère du remords et les subtiles incises du Green d'Heinz Zednik, seule marque d'humanité distante dans une tempête incontrôlable, pour remettre l'action sur la voie de la réconciliation. À l'image d'une partition foisonnante qui ne s'autorise aucun repos tout en offrant à l'auditeur un plaisir permanent. Courez donc découvrir ces "Wintermärchen" et vous trouverez pour cette fin de millénaire une musique... réconciliant toutes les musiques.

Serge Martin

"le Soir"

13 décembre 1999

BIOGRAPHIES

Luc Bondy dirige le Festival de Vienne.

Dans le domaine de l'opéra, il a réalisé de nombreux spectacles.

Philippe Boesmans

Philippe Boesmans est né en Belgique en 1936. Après un premier prix de piano au conservatoire de Liège, il s'oriente vers la composition, qu'il aborde pratiquement en autodidacte. Profondément influencé au départ par le sérialisme, il prend très tôt conscience de la nécessité d'en dépasser les contraintes. Sans renier cet héritage, il élabore un langage très personnel, où la communication avec l'auditeur trouve une place centrale.

Son œuvre est jalonnée de distinctions importantes.

Producteur à la RTBF depuis 1971, il est aussi compositeur en résidence à la Monnaie de Bruxelles, où Gérard Mortier lui commande plusieurs œuvres, dont *La Passion de Gilles* (1983), les *Trakl-Lieder* (1987), ainsi qu'une orchestration du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi. Bernard Foccroulle, successeur de Gérard Mortier lui commande *Reigen* (La Ronde) d'après Schnitzler, créée en 1993 dans une mise en scène de Luc Bondy, également auteur du livret et présenté par le festival d'Automne à Paris en 1994.

Parmi ses autres œuvres : *Daydreams pour marimba* (1991), *Love and dance tunes*, sur des sonnets de Shakespeare, pour baryton et piano (1993, 1995), *Dreamtime* pour harpe, tuba et ensemble instrumental (1994), *Ornamented Zone*, commande de l'Ensemble InterContemporain, pour clarinette, alto, violon et piano.

Luc Bondy et Philippe Boesmans au Festival d'Automne à Paris

Luc Bondy

Né à Zurich en 1948, Luc Bondy a passé son enfance en France. A partir de 1971, il met en scène plusieurs pièces : *Les Bonnes* de Genet (Hambourg-1971), *Les Chaises* de Ionesco (Nuremberg-1971), *Comme il vous plaira* de Shakespeare (Wuppertal-1973).

De 1974 à 1976, il travaille à Francfort puis réalise plusieurs mises en scène à la Schaubühne de Berlin. En 1981 et 1982 à Cologne, il met en scène *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Gombrowicz, *Oh les beaux jours* de Beckett, et *Macbeth* de Shakespeare. En 1984, il est lauréat des prix de la critique en Allemagne et en France, pour sa mise en scène de *Terre étrangère* de Schnitzler au Théâtre des Amandiers de Nanterre.

De 1985 à 1987, il succède à Peter Stein à la direction de la Schaubühne de Berlin où il met en scène, entre autres, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux et *Le Misanthrope*. Puis, il monte *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (Nanterre et Festival d'Avignon-1988), *Le Temps et la chambre* de Botho Strauss (Berlin-1989),

Le Chemin solitaire de Schnitzler (Paris-1989), *John Gabriel Borkman* d'Ibsen (Lausanne et Bruxelles-1993).

Luc Bondy dirige le Festival de Vienne.

Dans le domaine de l'opéra, il a réalisé de nombreux spectacles : *Lulu* (1978) et *Wozzeck* (1981) à Hambourg, *Così fan tutte* (1984), *Le Couronnement de Poppée* (1989), *Reigen* de Philippe Boesmans (1993) dont il signe le livret, à la Monnaie de Bruxelles, *Don Giovanni* (1990) à Vienne, *Salomé* (1992) et *Les Noces de Figaro* (1995) au Festival de Salzbourg, *Don Carlos* (1996) au Théâtre du Châtelet.

Antonio Pappano

Né à Londres de parents italiens, Antonio Pappano manifeste, dès le début de ses études de piano, un goût prononcé pour l'opéra.

Il devient répétiteur dans de nombreux théâtres lyriques et à Bayreuth où il a assisté Daniel Barenboïm. En 1987, il fait des débuts remarquables dans *la Bohème* à Oslo. Depuis janvier 1992, Antonio Pappano est directeur musical de la Monnaie de Bruxelles où il a dirigé *Salome*, *Un ballo in maschera*, *Carmen*, *Peter Grimes*, *la Traviata*, *Parsifal*, *les Noces de Figaro*. Simultanément, il poursuit une carrière importante dans les plus grands théâtres du monde (Chicago, San Francisco, Covent Garden, Met de New York). Il dirige également de grands orchestres (Chicago, Cleveland London Symphony Orchestra) dans des programmes de musique symphonique.

Luc Bondy et Philippe Boesmans au Festival d'Automne à Paris

Philippe Boesmans / Luc Bondy

1994 : *La Ronde*, *Reigen*

2000 : *Le Conte d'hiver*

Luc Bondy

1989 : *Le Chemin Solitaire* d'Arthur Schnitzler

1994 : *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Peter Handke

Une œuvre à questionner

Terre étrangères (1987)

1996 : *Jouer avec le feu* d'August Strindberg

1998 : *Phèdre* de Jean Racine

Frédéric Chopin / Franck Krawczyk

György Ligeti / Franck Krawczyk

Lacrimosa, transcription pour chœur de l'Étude pour piano opus

10 n°6

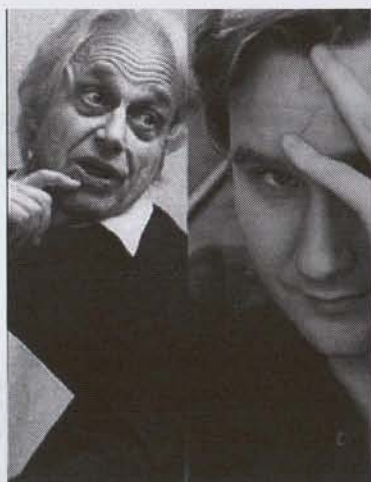
Lulajże, lulaj!, transcription pour chœur

d'un extrait du Largo de la Sonate opus 10 n°3

transcription pour chœur

du Prélude opus 28 n°2

Marc Coppey, violoncelle,
Chœur de chambre Accentus,
Direction, Laurence Equilbey



György Ligeti / Franck Krawczyk
photographies © Guy Vivien

György Ligeti

Ejszaka, Reggel, Magany

Ket Kanon,

Hay if jusag

The Alphabet Théâtre des Bouffes du Nord

Lux aeterna

oeuvres chorales Les 26 et 27 novembre

Franck Krawczyk

Repetitio, pour violoncelle

Huitième Nuit, pour chœur. (création)

commande : Festival d'Automne à Paris / Sacem

Frédéric Chopin/Franck Krawczyk

Préludes opus 28, transcriptions pour violoncelle

Lacrimosa, transcription pour chœur de l'Etude pour piano opus 10 n°6

Lulajze, lulaj !, transcription pour chœur

d'un extrait du Largo de la Sonate opus 58 n°3 en si mineur **Amen**,
transcription pour chœur

du Prélude opus 28 n°2

Coproduction Festival d'Automne à Paris, Chœur Accentus, Théâtre des Bouffes du Nord.
Avec le concours de la Sacem.

juillet 2000



Manifestation du Programme 2000 en France.

Théâtre des Bouffes du Nord

Les 26 et 27 novembre

Huitième Nuit

Pour double chœur mixte a cappella

Sur un texte en latin extrait de la liturgie des malades

S'il s'agissait d'un opéra, l'argument serait la mort de Laurent le Magnifique la nuit du 8 avril 1492, aux derniers moments.

Des prières d'un prêtre aux rumeurs de la ville, tout devient chant dans cette chambre silencieuse. On entend un double chœur harmonisé autour d'une basse désaccordée évoquant l'ouïe troublée du mourant ; Absent aux lamentations d'un peuple inquiet, il s'éteint dans un glas qui s'éloigne, e laissant seul face à sa mort.

C'est peut-être cela un *requiem*, un déjà-là de la mort dans un corps qui n'a pas fini de vivre ... !

Franck Krawczyk
Juillet 2000

Trois questions à Franck Krawczyk

Propos recueillis par le Festival d'Automne à Paris

27 juillet 2000

Pourquoi avoir choisi, pour cette œuvre, un texte liturgique en latin ?

Le texte que j'ai utilisé est extrait d'un livre du sacrement de l'Extrême-Onction et plus particulièrement des prières pour la recommandation de l'âme.

Ce choix n'est certainement pas anodin, mais c'est le contexte qui m'importe avant tout ; le texte lui-même n'a pas été déterminant, surtout dans ce cas précis où la valeur littéraire est relativement secondaire.

A aucun moment, je n'ai cherché à illustrer musicalement ces prières dans un sens religieux. Ce sont plutôt les conditions d'écoute extraordinaires de ces dernières paroles qui m'ont intéressé. Dans certains passages, d'ailleurs, les mots sont volontairement inintelligibles.

C'est la première fois que vous écrivez une œuvre vocale...

Effectivement, même si je travaille depuis plusieurs années à un projet d'opéra, c'est la première fois que j'écris pour la voix.

Huitième Nuit a été composé spécifiquement pour le chœur de chambre Accentus. Le chœur de chambre est l'équivalent d'un orchestre à cordes à mi-chemin entre les grandes masses chorales et les ensembles vocaux, et cet effectif convient parfaitement à l'écriture de la pièce.

Pour revenir à la voix, c'est évidemment une étape extrêmement importante pour moi. La voix ici, est très proche de la façon dont Mahler l'utilise dans le

quatrième mouvement de sa Troisième Symphonie, où il recourt à une voix blanche, presque neutre et en même temps très loin de l'expression instrumentale.

Comment situez-vous cette œuvre par rapport à votre production antérieure ?

Cette œuvre s'inscrit dans un projet d'opéra sur lequel je travaille depuis 1989 et dont la source, à mi-chemin entre la légende et la vérité historique, est commune à *Huitième Nuit*. Le livret est extrait de *Fiorenza* de Thomas Mann et de *Savonarole* de Marcel Beauvils et évoque la mort de Laurent le Magnifique le 8 avril 1492, avec à ses côtés, comme ultime confesseur, son éternel rival (le moine Savonarole). *Huitième Nuit* pourrait d'ailleurs être le prologue de cet opéra.

Franck Krawczyk au Festival d'Automne à Paris

Franck Krawczyk

Né en 1969, Franck Krawczyk a suivi les enseignements de Serge Petitgirard (piano), Claude Helffer (analyse), ainsi que ceux de Philippe Manoury et Gilbert Amy (composition). Il obtient en 1992 un Premier Prix de composition au CNSM de Lyon (classe de Gilbert Amy). Il est professeur de musique de chambre au CNSM de Lyon depuis 1994.

Après *Kammerkonzert* pour piano et ensemble instrumental, commande du Festival d'Automne 1989 pour la célébration du Bicentenaire de la Révolution Française, Franck Krawczyk a composé de nombreuses œuvres de musique de chambre dont *Parade* pour sept instrumentistes (commande du Haut Conseil Culturel Franco-Allemand pour l'ensemble 2E2M, 1993), *Quatuor I* (commande du Louvre créée par le Quatuor Arditti, 1993), *Quatuor II "Coda"* (commande du Festival de Colmar pour le Quatuor Ysaye, 1996) et *Scènes* (commande de l'Académie Musicale de Villecroze, 1999, créée par Sonia Wieder-Atherton et Franck Krawczyk à Paris au Théâtre des Bouffes du Nord en février 2000).

Interprète de ses œuvres, Franck Krawczyk écrit pour le piano seul ; *Toccata*, commande de Radio-France en 1992 (prix du Concours International de Piano 20ème siècle d'Orléans), ou *Quasi una sonata*, commande du Festival d'Automne créée en 1996 à l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille, à l'occasion d'un concert monographique, avec l'ensemble Fa (dirigé par Dominique My), consacré au compositeur.

En 1996, Radio-France lui commande une œuvre pour grand orchestre, *Ruines...*, interprétée par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France pour un concert

anniversaire dédié à Gilbert Amy (qui sera rejoué en décembre 2000 à Tokyo). Franck Krawczyk reçoit cette même année le prix Hervé Dugardin décerné par la SACEM.

Dans le cadre d'une commande du festival Octobre en Normandie, Franck Krawczyk a composé, autour des transcriptions de Gustav Mahler, une œuvre qui sera créée à Rouen en octobre 2000 par l'ensemble Anamorphose dirigé par Jacques Aboulker. Il compose également une œuvre pour violoncelle seul, *Repetitio* (commande de Musique Nouvelle en Liberté) que créera Marc Coppey, à l'automne 2000, au Théâtre des Abbesses et qui sera reprise au Festival d'Automne au cours des concerts des 26 et 27 novembre.

Franck Krawczyk au Festival d'Automne à Paris

1989 : *Kammerkonzert* pour piano et ensemble instrumental
(commande du Festival d'Automne à Paris)

1996 : *Quatuor à cordes II, « Coda »*

Quasi una sonata pour piano

(création, commande du Festival d'Automne à Paris)

Quatuor à cordes I, l'Inachevée

Parade pour sept instruments

Kammerkonzert, pour piano et ensemble

2000 : *Huitième Nuit* (commande du Festival d'Automne à Paris)

Franck Krawczyk est né en 1958 à Budapest, en Hongrie. Il a étudié au Conservatoire de son pays, puis au Conservatoire de Paris. Il a travaillé avec des compositeurs tels que György Ligeti, Péter Eötvös et György Kurtág. Il a également travaillé avec des chanteurs et des choristes. Il a écrit de nombreuses œuvres pour piano, pour orchestre et pour voix. Il a également écrit des œuvres pour théâtre et pour film. Il a été directeur musical de plusieurs orchestres et a été professeur de piano et de composition à l'Université de Paris. Il a été nommé directeur musical du Festival d'Automne à Paris en 2000. Il a été nommé directeur musical du Festival de Clermont-Ferrand en 2001. Il a été nommé directeur musical du Festival de Montpellier en 2002. Il a été nommé directeur musical du Festival de Strasbourg en 2003. Il a été nommé directeur musical du Festival de Metz en 2004. Il a été nommé directeur musical du Festival de Nancy en 2005. Il a été nommé directeur musical du Festival de Lille en 2006. Il a été nommé directeur musical du Festival de Bordeaux en 2007. Il a été nommé directeur musical du Festival de Toulouse en 2008. Il a été nommé directeur musical du Festival de Marseille en 2009. Il a été nommé directeur musical du Festival de Lyon en 2010. Il a été nommé directeur musical du Festival de Montpellier en 2011. Il a été nommé directeur musical du Festival de Clermont-Ferrand en 2012. Il a été nommé directeur musical du Festival de Strasbourg en 2013. Il a été nommé directeur musical du Festival de Metz en 2014. Il a été nommé directeur musical du Festival de Nancy en 2015. Il a été nommé directeur musical du Festival de Lille en 2016. Il a été nommé directeur musical du Festival de Bordeaux en 2017. Il a été nommé directeur musical du Festival de Toulouse en 2018. Il a été nommé directeur musical du Festival de Marseille en 2019. Il a été nommé directeur musical du Festival de Lyon en 2020.

Görgy Ligeti

de pseudo-folklore de mon invention. Dans le deuxième mouvement (toujours sur un texte populaire), une danse folklorique sert de mélodie, mais elle n'est pas d'origine hongroise.

Œuvres chorales a cappella

Ma jeunesse a été marquée par l'influence de Bartók, de Kodály et de la musique populaire hongroise et roumaine. À l'instigation de Kodály, l'intérêt pour la polyphonie vocale se répandait en Hongrie ; il existait de nombreux chœurs professionnels ou amateurs, qui chantaient des pièces de la Renaissance aussi bien que des œuvres de compositeurs hongrois modernes. Au cours de mes études, j'ai souvent chanté dans de petits ensembles privés (avec mes collègues), malgré ma vilaine voix. J'ai alors composé pour ces ensembles un certain nombre de pièces chorales a cappella. Au cours de l'hiver 1948-1949, la dictature soviétique décida de remettre au pas la vie politique et culturelle hongroise. Mes connaissances en matière de folklore me servirent alors de rempart contre "réalisme socialiste" que l'on prétendait nous imposer : les chansons et les poésies populaires étaient tolérées, de même que les poèmes des auteurs classiques hongrois. Plusieurs des pièces chorales hongroises m'ont été commandées par des chœurs professionnels ou amateurs ; certaines ont été effectivement exécutées, et même publiées, tandis que d'autres, coupables d' "insoumission pubertaire" (comme *Haj, ifjúság*) ou contenant de trop nombreuses dissonances (comme *Pápainé*), furent interdites. *Kállai kettös*, en revanche, fut fréquemment chanté. Mais je me souviendrai toujours avec effroi des circonstances dans lesquelles cette pièce fut créée. József Gát, un excellent professeur de piano et chef de chœur, me demanda en 1950 d'arranger une chanson populaire pour "son chœur". Il ne me précisa pas alors le nom de "son chœur", craignant sans doute de me plonger dans l'embarras. Quant à moi, j'étais sans aucun souci. Quelques semaines plus tard, je fus convoqué par la Sûreté d'Etat (l'ÁVÓ en Hongrie). J'étais invité à me présenter à l'heure dite au siège de l'ÁVÓ, au tristement célèbre *Andrássy út 60*. On me conduisit dans une salle, où se trouvaient József Gát et une cinquantaine d'hommes et de femmes, vêtus de l'uniforme des gardes-frontières armés de la Sûreté. Ils entonnèrent alors mon chœur.

Parmi les pièces hongroises, certaines sont des adaptations de chansons populaires. Il s'agit d'*Inakteli nóták* (de mon recueil personnel de folklore de Transylvanie), *Magos Kösziklának*, *Mátraszentimrei dalok*, *Hortobágy*, *Lakodalmas* et *Kállai Kettös* que je viens d'évoquer. D'autres sont des compositions libres dans l'esprit du folklore hongrois, inspirées de poésies populaires. Il s'agit en l'occurrence de *Húsvét* (où l'on voit apparaître dans le deuxième chœur, une chanson populaire sous forme de cantus firmus), *Pápainé* (dans lequel j'ai utilisé non seulement un texte populaire, mais également une chanson populaire, sous forme très stylisée il est vrai) et *Haj, ifjúság*. Dans cette dernière pièce, le premier mouvement ressemble à un arrangement de chanson folklorique, mais en fait, seul le texte est d'origine populaire. La mélodie, en

revanche, est du pseudo-folklore de mon invention. Dans le deuxième mouvement (toujours sur un texte populaire), une danse folklorique sert de mélodie, mais elle n'est pas d'origine hongroise puisqu'elle est empruntée au folklore tsigane. La section suivante est de pure invention. *Bujdosó* repose sur un poème populaire, tout en constituant une invention libre, à l'instar des quatre brefs mouvements *d'Idegen földön* ; ils évoquent des chansons populaires hongroises, mais n'en sont pas. Le texte du premier mouvement est pourtant de *Bálint Balassa*, le plus grand poète hongrois de la Renaissance, alors que les trois derniers reposent sur des poésies populaires.

György Ligeti

Extrait du livret du CD Sony Classical (1998)

Les autres chœurs hongrois n'ont aucun lien avec le folklore ; seul le texte du premier canon *Ha folyóvíz volnék* est tiré d'une poésie populaire slovaque, dans une traduction hongroise. Mais la mélodie ne fait aucun emprunt à une quelconque chanson populaire. Les autres textes sont dus à deux poètes : *Betlehemi királyok* est une mise en musique "naïve" d'un poème "naïf" du grand poète hongrois de notre siècle Attila József. *Magány*, le deuxième canon *Pletykásó asszonyok*, *Éjszaka*, *Reggel* ainsi que *Magyar Etüdök* font appel à des poèmes d'un autre grand poète de notre siècle : Sándor Weöres.

Après l'écrasement du soulèvement hongrois de 1956 par l'armée soviétique, je me réfugiai en Autriche avec ma femme. Une nouvelle période de ma vie commença alors à Vienne, Cologne, Stockholm, Berlin, en Californie et à Hambourg. Les pièces hongroises suivantes, *Magyar Etüdök*, n'ont vu le jour qu'en 1983. Il s'agit d'œuvres extrêmement constructivistes : la première est un canon proportionnel accompagné de son canon en miroir (pour double chœur et à douze voix). La deuxième pièce (vaguement folklorique) rassemble deux brefs poèmes et joue avec de effets d'échos, de niveaux de confusion divers. Cette œuvre est également écrite pour deux chœurs, mais à seize voix. La troisième ("Marché") est à huit voix, et consiste en cinq strates indépendantes, de rapidité diverse, qui réalisent ensemble une structure polyrythmique complexe.

Les textes non hongrois : *Lux aeterna* (la communion de la messe latine des morts) de 1966 me permit d'expérimenter des transformations harmoniques combinées avec des changements de timbre. Ceci marqua une rupture avec mon style précédent, caractérisé par les superpositions chromatiques des voix (les clusters *d'Atmosphères* ou du *Requiem*). Il s'agit d'une pièce micropolyphonique à seize voix, dans laquelle les différentes voix de canons très complexes sont conduites diatoniquement. Ce terme de "micropolyphonie" recouvre une texture polyphonique si dense que les différentes voix en deviennent inaudibles et que seules les harmonies confluentes qui en résultent agissent en tant que forme.

Poésie allemande : les *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (" *Hälfte des Lebens*", " *Wenn aus der ferne*" , " *Abendphantasie*") sont des pièces polyphoniques (et non micropolyphonique !) à seize voix-exaltées, émotionnelles, de caractère onomatopéique. J'y ai fait l'expérience d'harmonies nouvelles, mi-diatoniques, mi-chromatiques. L' *Abendphantasie* ne fait pas seulement référence à Hölderlin, mais, par l'évocation musicale d'un paysage de nuages "insensé", elle se rattache également au tableau visionnaire d'Alterdorfer, *La Bataille d'Alexandre*.

György Ligeti

Extrait du livret du CD Sony Classical (1996)

György Ligeti au Festival d'Automne à Paris

1974 : *Requiem*

1984 : *Deux études*

Ricercare

Volumina

Quatuors n° 1 et 2

Musica ricercata

Monument, Selbstportrait, Bewegung

Melodien

Ramifications

Trio pour cor, violon et piano

Études hongroises pour chœur

Trois fantaisies pour chœur

Concerto de chambre

Clocks and clouds

San Francisco Polyphony

1989 : *Concerto pour piano*

Huit études pour piano

Monument, Selbstportrait, Bewegung

1990 : *Nonsense Madrigals*

Concerto pour violon

Melodien

Concerto pour piano

1994 : *Sonate pour alto*

Treize Études pour piano

2000 : *Oeuvres chorales*

Le Chœur Accentus

Réuni par Laurence Equilbey en 1991, cet ensemble professionnel de 32 chanteurs a pour vocation d'interpréter en formation de chœur de chambre le riche répertoire des œuvres a cappella. En renouant avec cette tradition, Accentus interprète principalement les œuvres majeures des deux derniers siècles dans leur formation originelle et participe à la création contemporaine.

Accentus se produit également sous la direction du prestigieux chef de chœur suédois Eric Ericson, invité privilégié de l'ensemble, et collabore régulièrement avec l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre de Paris et le Théâtre du Châtelet, travaillant notamment avec Pierre Boulez, Christoph Eschenbach, David Robertson et Jonathan Nott.

L'Ensemble est présent dans les grands festivals, en France – Aix-en-Provence, La Roque d'Anthéron – comme à l'étranger – Schleswig-Holstein, Bach Tage Berlin – et prépare une tournée aux Etats-Unis en novembre 2000. Salué par la critique dès son premier enregistrement en 1994 des chœurs profanes de Poulenc et Ravel (Prix de l'Académie du Disque Lyrique et "Must" de Compact), Accentus a obtenu une Nomination aux Victoires de la Musique 1996 pour son enregistrement consacré aux chansons et ballades a cappella de Brahms et Schumann.

Il reçoit en 1995 le prix Liliane Bettencourt décerné par l'Académie des Beaux-Arts. Son enregistrement des œuvres sacrées de Francis Poulenc a été récompensé par les *ffff* de Télérama, le 10 de Répertoire, le Diapason d'Or, le Choc du Monde de la Musique ainsi que le Prix de la Nouvelle Académie du Disque. Son disque Psaumes et Motets de Mendelssohn a reçu le Choc du Monde de la Musique.

Par ailleurs, le Syndicat Professionnel de la critique dramatique et musicale a élu le chœur de chambre Accentus Personnalité Musicale de l'année 1997-1998.

Le Chœur de Chambre Accentus est associé à Léonard de Vinci / Opéra de Rouen. Il est soutenu par la Fondation d'entreprise France Télécom, et subventionné par le Ministère de la Culture, la Ville de Paris, Musique Nouvelle en Liberté et l'AFAA pour ses tournées à l'étranger.

Laurence Equibey

Formée aux conservatoires de Paris et de Vienne, en Sorbonne, ainsi qu'auprès de Nikolaus Harnoncourt et de l'Arnold Schönberg Chor, elle étudie la direction de chœur principalement avec Eric Ericson. En 1991, elle fonde le Chœur de Chambre Accentus, dont la vocation est de promouvoir le riche répertoire a cappella, en particulier celui de ces deux derniers siècles. Sous son impulsion, cet ensemble professionnel est rapidement salué par le public et la critique, et collabore avec des chefs renommés.

Parallèlement à ses activités pédagogiques, elle crée en 1995, avec le soutien de la Ville de Paris, le Jeune Chœur de Paris et obtient plusieurs récompenses avec cet ensemble au concours international de chant choral 1999 de Tours (1er Prix international, Prix du Ministère de la Culture, Prix Francis Poulenc).

Le Syndicat Professionnel de la critique dramatique et musicale a élu Laurence Equibey Personnalité Musicale de l'année 1997-1998.

En 1998, elle est invitée à diriger la Chapelle Royale, le Collegium Vocale de Gand et le RIAS Kammerchor de Berlin dans le cadre du Festival de Saintes. Elle est nommée chef du Chœur Léonard de Vinci au Théâtre des Arts de Rouen.

Elle aborde également le répertoire lyrique et dirige cette saison une nouvelle production de Cenerentola dans le cadre du Festival d'Art Lyrique d'Aix en Provence ainsi que Medeamaterial de Pascal Dusapin (production T&M Nanterre).

Grâce à son expérience musicale à l'échelle européenne et ses liens privilégiés avec le répertoire des pays d'Europe du Nord, elle apporte une contribution essentielle à la diffusion et au renouveau du répertoire vocal a cappella en France.

Production Festival d'Automne à Paris, en collaboration avec l'Asphodèle Théâtre Louis-Jouvet, l'Opéra National de Paris et le Théâtre du Châtelet.
En association avec la Fondation de France.
avec le soutien de la Fondation France Télécom et de la Saxem
du Ministère de la Culture et de la Communication Département des affaires internationales.



Manifestation du Programme 2000 en France

Terribile e meravigliosa storia del Principe di Venosa e della **Cycle Salvatore Sciarrino**

Terribile et étonnante histoire du Prince de Venosa et de la Belle Maria

Musique originale de Salvatore Sciarrino et transcriptions de madrigaux de

Giuseppe Monteverdi

Acteur principal : Philippe Gontier, Venosa pour chanteur,

marionnettes

I Pupi Siciliani

Loft Cloud

⇒ Cycle monographique en cinq événements :

⇒ oeuvres vocales et instrumentales,

⇒ deux opéras en version de concert,

⇒ un spectacle musical de marionnettes,

⇒ commande d'une oeuvre symphonique,

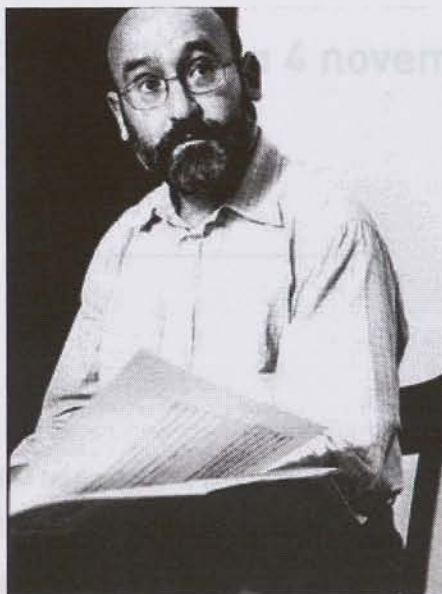
⇒ une brochure monographique.

Parallèle, percussion

Voir le détail du programme ci-après

Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Du 4 novembre



photographie © Philippe Gontier

Le vol sottovoce

Morte di Borromeo

Il clima dopo l'

Orchestra, (commande,

création mondiale)

Production Festival d'Automne à Paris, en coréalisation avec l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet, l'Opéra National de Paris et le Théâtre du Châtelet.

En association avec la Fondation de France.

Avec le soutien de la Fondation France Télécom et de la Sacem

du Ministère de la Culture et de la Communication-Département des affaires internationales.



Théâtre du Châtelet

Le 8 novembre

Manifestation du Programme 2000 en France

Lud mite traditrici

Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria

Terrible et effroyable histoire du Prince de Venosa et de la belle Maria

Musique originale de Salvatore Sciarrino et transcriptions de madrigaux de Gesualdo et Scarlatti

Action scénique d'après l'histoire de Gesualdo di Venosa pour conteur, marionnettes, voix, quatre saxophones et percussions

I Pupi Siciliani et Mimmo Cuticchio

Lost Cloud Quartet / Carola Gay, voix / Jonathan Faralli, percussion

Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Du 31 octobre au 4 novembre

Perseo e Andromeda

Opéra en un acte. Version de concert.

Livret de Salvatore Sciarrino d'après Jules Laforgue

Le voci sottovetro transcriptions de Madrigaux de Carlo Gesualdo

Morte di Borromini pour orchestre et récitant

Il clima dopo Harry Partch pour piano et orchestre, (commande, création mondiale)

Efebo con radio pour voix et orchestre

Sonia Turchetta, voix / Moni Ovadia, récitant / Nicolas Hodges, piano

Orchestre Symphonique de Bamberg / Direction, Jonathan Nott

En collaboration avec le Bamberger Symphoniker et le Bayerischer Rundfunk

Théâtre du Châtelet

Le 8 novembre

Luci mie traditrici

Opéra en deux actes. Version de concert

Livret de Salvatore Sciarrino d'après Giacinto Andrea Cicognini,
avec une Elégie de Claude Le Jeune sur un texte de Ronsard

Annette Stricker, soprano / Otto Katzameier, baryton / Kai Wessel,
contralto / Simon Jaunin, ténor

Ensemble Klangforum / Direction, Beat Furrer

Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Le 20 novembre

Le 4 décembre

Perseo e Andromeda

Opéra en un acte. Version de concert.

Livret de Salvatore Sciarrino d'après Jules Laforgue

Alda Caiello, soprano / Michel van Goethem, contralto / Ulrich Wand,
baryton / Andreas Fischer, basse

Direction, Carmen Maria Carneci

Centre de Sonologie informatique de l'Université de Padoue / Paolo
Lavagna, informaticien / Alvisé Vidolin, régie du son

Opéra National de Paris/Bastille

(Amphithéâtre)

Le 23 novembre

Vagabonde blu pour accordéon

Sonate IV pour piano

L'orizzonte luminoso di Aton pour flûte solo

Muro d'orizzonte pour flûte en sol, cor anglais et clarinette basse

Infinito nero pour voix, flûte, hautbois, clarinette, violon, alto, violoncelle, percussions, piano

Teodoro Anzellotti, accordéon/ Ocar Pizzo, piano / Manuel Zurria, flûte / Marianne Pousseur, voix
Ensemble Recherche

Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Le 4 décembre

Le catalogue complet édité par Ricordi/Milan* en 1999, recense cent soixante-quatre œuvres instrumentales, vocales, solistes, réalisations et transcriptions auxquelles il convient d'ajouter des livrets, d'opéras et de nombreux écrits.

Relativement peu joué en France, où sa musique de chambre a été essentiellement programmée, Sciarrino est l'invité du Festival d'Automne 2000

Le Conservatoire de Bagnolez organise deux séances de travail en présence du compositeur

une création mondiale pour piano et orchestre (*Il clima dopo Harry Partch*) et

Conservatoire de Bagnolez

les 9 et 21 novembre

Le Festival d'Automne à Paris publie à cette occasion une brochure monographique de 40 pages

Analyses, commentaires, textes du compositeur, entretien avec Gianfranco Vinay,

Le CDMC organise une rencontre Gianfranco Vinay/Salvatore Sciarrino : "la modernité des anciens"/"Un siècle de modernité musicale".

Distribuée gratuitement lors des concerts, elle sera également accessible sur le site Internet du festival.

Cette brochure rejoint la série des monographies publiées par le Festival

Kurtág, M...

Centre de Documentation de Musique Contemporaine
16 place de la Fontaine aux Lions - 75019 Paris

Le 21 novembre à 16h30

*http://www.ricordimilano.it



Né en 1947 à Palerme, Salvatore Sciarrino a étudié la musique en autodidacte tout en suivant l'enseignement d'Antonio Titone et de Turi Belfiore.

La première audition d'une de ses oeuvres a lieu en 1962.

Il a enseigné aux conservatoires de Milan, Pérouse et Florence, a dirigé de nombreux cours, avant de devenir directeur du Teatro Comunale de Bologne de 1978 et 1989. Installé à Citta di Castello, il a reçu de nombreux prix.

Salvatore Sciarrino enfant, avec son père

photographie de

Le catalogue complet édité par Ricordi/Milan² en 1999, recense cent soixante-quatre œuvres instrumentales, vocales, solistes, réalisations et transcriptions auxquelles il convient d'ajouter des livrets d'opéras et de nombreux écrits.

Relativement peu joué en France, où sa musique de chambre a été essentiellement programmée, Sciarrino est l'invité du Festival d'Automne 2000 qui lui consacre un cycle monographique rassemblant des œuvres vocales et instrumentales récentes, dont deux opéras en version de concert, (*Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria, Luci mie traditrici*) et une création mondiale pour piano et orchestre (*Il clima dopo Harry Partch*).

Le Festival d'Automne à Paris publie à cette occasion une brochure monographique de 40 pages - Parution : 23 octobre

Analyses, commentaires, textes du compositeur, entretien avec Gianfranco Vinay, photos et reproduction de partitions.

Coordination de la publication : Laurent Feneyrou

Distribuée gratuitement lors des concerts, elle sera également accessible sur le site internet du festival.

Cette brochure rejoint la série des monographies publiées par le Festival d'Automne : Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Emmanuel Nunes, György Kurtag, Morton Feldman.

² <http://www.bmgricordi.it>

Extrait d'un entretien avec Salvatore Sciarrino,

Revue *Entretemps*, décembre 1990

Propos recueillis par Gérard Pesson et Martin Kaltenecker

A partir de quand y-a-t-il un "son" Sciarrino ?

Très tôt; c'est son expression théorique qui naît plus tard. Ma réflexion théorique peut venir des années après certaines pièces, car elle porte toujours sur un ensemble d'œuvres, des évolutions stylistiques, des parcours. Je ne suis pas seulement un compositeur de l'instinct, mais, méthodologiquement, j'ai besoin de l'alternance entre moments instinctifs et moments de réflexion, car la musique est faite à la fois d'intuition et de construction. Ma musique a cette caractéristique d'impliquer l'auditeur, physiologiquement, si bien qu'elle pèse à certains - et pourtant c'est une musique très construite. D'ailleurs l'agressivité est plutôt une question de tempérament. Ma musique peut être élégante, délicate par sa dynamique, mais elle n'est pas "jolie", sa "joliessse" découle de quelques aspects secondaires, du fait qu'elle soit plus *piano* que la musique normale, et à ceux qui sont habitués à la vie moderne, aux discothèques, elle peut apparaître comme une fourmi sur un dos d'éléphant. Je la verrais plutôt comme l'éruption d'un volcan vue de loin.

Mes œuvres veulent séduire, mais elles ne veulent pas plaire à tous. Leur complication doit être une richesse intrinsèque, ce n'est pas la peine de compliquer l'écoute par des pièges ou des chausse-trappes. Au contraire de Ferneyhough, je pense que l'œuvre doit le plus possible être donnée à l'auditeur. Ce n'est pas en la soustrayant que l'œuvre survit et résiste à l'épreuve de plusieurs écoutes; elle doit être claire et se communiquer clairement. La complication ne sert à rien, car nous simplifions à l'écoute. Toutes mes pièces tentent de comprendre ce qui se passe quand quelqu'un les écoute. Les relations qui s'établissent à ce moment-là rendent l'œuvre complexe, la font résister au temps, à l'analyse.

Y-a-t-il un geste mimétique dans votre musique ?

Tout se joue entre la musique et la réalité sonore, et la plupart même des musiciens sont persuadés que la musique est abstraite : mais la musique ne se sert pas de concepts. La musique est un langage qui utilise un certain nombre de procédures abstraites mais sur un fonds extrêmement physique. Dans cette "base" physique, nous pouvons reconnaître probablement un certain nombre de rapports soit occultés, soit oubliés avec la réalité sonore elle-même, rapports qui, dans certains contextes culturels, sont dépréciés. Dans l'esthétique commune de notre temps, nous parlons de l'imitation comme de quelque chose de négatif: nous pensons à la culture académique, à l'art pompier. Ainsi la tendance à l'abstraction, ou plutôt à la stylisation des différentes avant-gardes est une réponse à un art bourgeois fondé sur la ressemblance. Mais en vérité, il y a là

seulement une différence de degrés: dans les deux cas, il y a stylisation. Quand ce combat de l'abstraction et de l'imitation a perdu son enjeu idéologique, dans un contexte culturel différent, le rapport de l'art à la nature se pose de nouveau (...)

Je ne pense pas qu'il y ait de différence, pour celui qui écoute, entre un cri de grillon réel et son imitation par un instrument: ce n'est pas une imitation; ils existent sur le même plan, dans un même champ temporel. Entre le paysage réel que je perçois et le paysage stylisé, il y a seulement une différence de profondeur; l'un est un ensemble spatio-temporel, l'autre est comme une feuille de papier: mais la réalité sonore leur assigne un statut égal, les mêmes sons peuvent en émaner et me parvenir de la même façon, artificiels ou naturels (...)

La musique peut imiter la réalité sonore, mais elle doit le faire de façon à faire entendre l'artifice: reproduire exactement est inutile, et d'ailleurs quasi impossible

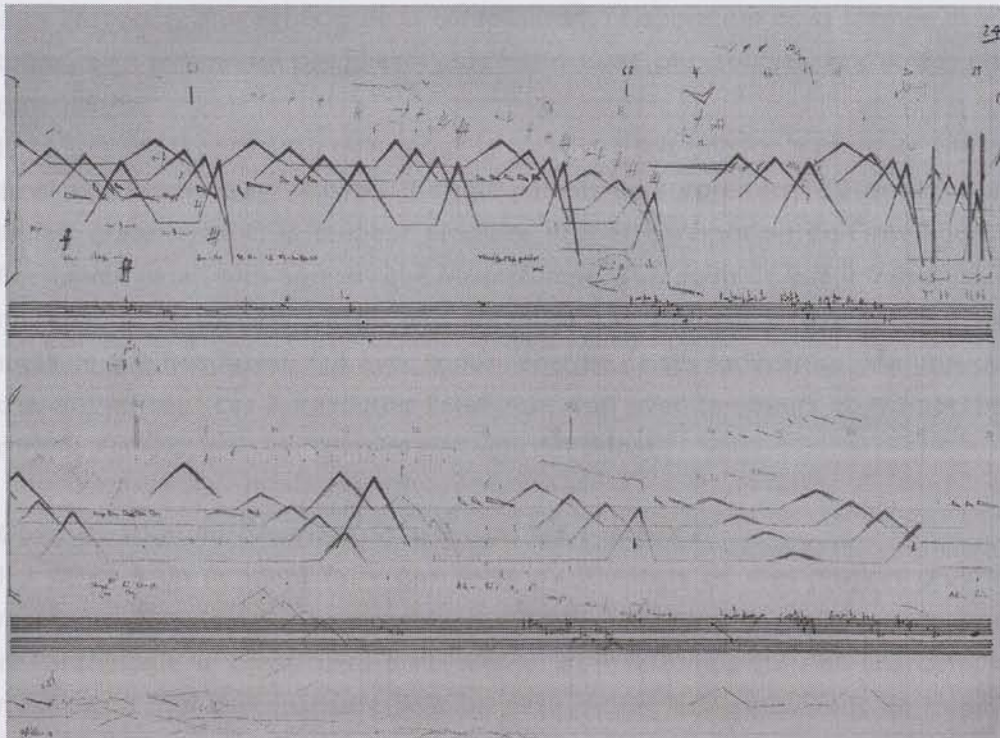


diagramme de Salvatore Sciarrino
pour Perseo e Andromeda

Le son de votre musique ne se rapproche-t-il pas du silence ?

Les transformations des timbres dans mes premières œuvres étaient fondées sur la proximité du silence : plus le niveau d'écoute est bas, plus on peut opérer de changements de timbre complexes, car plus la dynamique augmente et plus se profilent les caractéristiques individuelles des timbres. De façon générale, dans ma musique, l'auditeur est obligé d'abaisser son seuil d'écoute, si bien qu'à un certain moment, il entend davantage. Y a-t-il une métaphysique du silence ? Je ne sais pas; je n'ai pas décidé de faire cela, je ne puis faire autrement. Il est certain

que le silence, un "son zéro", mais qui en même temps contient tous les sons, pose des problèmes théoriques insoupçonnés - comment décider de la frontière, du point de passage? Il y a une sorte de renversement qui fait que le son, chez moi, garde la trace du silence d'où il provient et vers quoi il retourne, silence qui lui-même n'est qu'un grouillement infini de sonorités microscopiques.

Dans l'absolu, le silence justement n'existe pas; même dans une chambre vide il y a encore les battements du cœur: tant qu'il y a l'homme, il n'y a pas le silence, et quand il y a perception, il y a musique.

Salvatore Sciarrino

Outre cette forme anti-rhétorique, est-ce qu'il y a d'autres procédés contre la rhétorique?

En réalité, il y a cela dans le langage même, le rapport entre le prévisible et l'imprévisible. Un langage entièrement prévisible serait sans signification, sa force réside dans l'inconnu, la déviation. En général, on est conscient de ce mécanisme dans l'aspect le plus réfléchi de la composition, l'élaboration de la forme. Il y a toujours en composant des phases plus instinctives, plus souples, et d'autres plus conscientes.

Je ne suis pas si convaincu que ça que la créativité soit une force positive; elle est aussi une forme d'agressivité. Il s'agit parfois de surprendre, d'étonner, mais jamais gratuitement; la stupeur produite doit être l'émotion de l'intelligence. Beethoven paraît plus agressif que Mozart, mais d'un point de vue intellectuel, la musique de Mozart est parfois plus agressive, car il réussit à faire avec un seul signe ce que Beethoven fait avec toute l'énergie de ses fortissimos. Ma musique cherche en tout cas à impliquer l'auditeur, non avec tambours et trompettes, comme Xenakis, mais par l'emploi plus aigu des signes.

Observez-vous une évolution de style dans votre œuvre ?

J'ai pensé à un moment faire une sorte d'anthologie de mes propres œuvres, reprendre d'anciennes pièces comme Boulez l'a fait souvent. Mais j'y ai renoncé et l'anthologie se constituera d'elle-même, c'est le temps qui s'en chargera, ce n'est pas à moi de construire déjà un petit musée Sciarrino avant de mourir. Parfois, effectivement, je corrige une œuvre ancienne par une œuvre nouvelle. La *deuxième Sonate* corrige ainsi la première. J'écris continuellement et naturellement j'ai l'impression d'un approfondissement, même si ma musique dans un sens est plus légère, qu'elle est faite de moins de choses. Mais elle me semble avoir maintenant plus de prise, plus de poids. Les premières œuvres étaient comme des fenêtres qui s'ouvraient sur un monde riche, inquiétant souvent; les dernières me paraissent plus dépouillées, plus cruelles aussi, désenchantées ou ironiques, plus directes.

Œuvres vocales

Terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria - Terrible et effroyable histoire du Prince de Venosa et de la belle Maria

Création française - Création : juillet 1999 à Sienne

Salvatore Sciarrino

A propos de *Terribile e spaventosa storia...*

Nous sommes habitués à considérer les tragédies antiques comme faisant partie d'un monde lointain, sans aucun lien avec la vie quotidienne. Nous refusons ces tragédies jusqu'à ce que nous entendions parler de personnes bien réelles dont la vie a été bouleversée par la violence du sang. La découverte de tels faits nous emplit d'un profond malaise : le vide de la folie. Un instant durant nous sommes suspendus hors de toute logique humaine. C'est pourquoi il faut récupérer le tragique, car c'est une loupe qui nous permet de mieux comprendre le présent.

C'est le cas avec le destin de Gesualdo Venosa. Il ne serait pas nécessaire d'en parler si nous devions évoquer la musique qu'il a composée et qui l'a rendu célèbre. Nous voudrions cependant rappeler ici les incroyables événements dont cet homme, que nous aimons, fut le protagoniste.

Son histoire commence, comme un véritable conte de fée. C'est celle de l'un des plus illustres princes napolitains de la fin du Seizième siècle. Il a épousé une de ses cousines, célèbre pour sa rare beauté, dont il vient d'avoir un fils. Le mariage, longtemps contrarié car le pape refusait de donner son accord, va connaître alors quelques années d'une existence sans nuages.

Un jour, pourtant. Oui, un jour, son épouse le trompe, et la relation est vite connue de tous. En outre, les deux amants enfreignent avec insolence toute limite, toute décence. Même s'il en avait envie, il serait impossible à Gesualdo de feindre l'ignorance !

Il ne lui reste plus qu'une seule solution. Le code chevaleresque. Les plus hautes autorités font secrètement pression sur lui pour qu'il s'y conforme. Selon l'usage, le mari devra surprendre les deux amants et les tuer pour rétablir l'équilibre et restaurer son honneur. Alors, contre son gré, Gesualdo va tuer son épouse.

Les procès verbaux du jugement rapportent cet épisode. Gesualdo annonce qu'il part à la chasse, mais en réalité, il attend que la nuit vienne et que son épouse accueille son amant dans sa chambre. Le moment venu, il sort de sa cachette et

envoie devant lui ses domestiques qui tirent aveuglément : est-ce le hasard, de la retenue, ou un geste de défi suprême ? Puis, quasiment fou de douleur, il fait demi-tour et poignarde rageusement les corps. Il revient même une nouvelle fois pour éventrer son épouse.

Le scandale s'est changé en un spectacle sanglant et l'opinion publique se divise. Les plus bruyants prennent naturellement parti pour des amants éhontés et non pour le mari trahi.

Les exagérations de toutes sortes fleurissent autour de ces divers événements. Toutes ne sont pas dénuées de fondement.

L'épouse de Gesualdo, deux fois veuve déjà, avait consommé deux autres maris avant celui-ci, et avant de finir entre les bras d'un noble libertin. Les mauvaises langues s'en donnaient à cœur joie. On disait aussi que son charme était si grand qu'un frère viola son cadavre exposé dans une église. Il était facile en outre de soutenir que Gesualdo, intellectuel raffiné, négligeait son épouse au profit de la musique et qu'il avait même tué un enfant né de cette relation illégitime.

Cette tragédie a marqué l'opinion des siècles durant, au point de retenir l'attention d'historiens, de poètes, de dramaturges, et désormais aussi, la nôtre.

Lorsque tout fut terminé, tandis que la vie de Gesualdo semblait revenue à une normalité princière, sa musique changea, atteignant ce style qui est unique à nos yeux.

Quels sont les textes utilisés par Gesualdo pour ses madrigaux ? Il s'agit le plus souvent de vers empruntés à des auteurs non identifiés. Mais rien ne nous prouve qu'ils n'ont pas été écrits par Gesualdo lui-même.

Sans doute, ils ne font que reprendre en l'exaspérant une fiction littéraire banale et très répandue, où les contraires se rejoignent et où l'amour tue. Mais il est difficile de ne pas frissonner à l'union de certains mots avec le chant, qu'il soit proche de l'hallucination, ou que les sons deviennent brûlants comme le feu, et que les accords soient comme des lames de poignard.

Nous confions l'histoire aux pupi siciliens, pour qu'ils en révèlent les aspects héroïques, pathétiques ou dignes de la farce et que le sourire nous revienne. Nous la confions au cuntù³ pour que sa stylisation l'anoblisse.

³ sicilien pour "Conteur". (N.d.T.)

Salvatore Sciarrino

A propos de *Gesualdo* et de le *Voci sottovetro*

Une de mes dernières œuvres théâtrales, *Luci mie traditrici*, réélabore un texte peu connu du dix-septième siècle, *Il tradimento per l'onore* (La trahison pour l'honneur) de Cicognini.

Dans ce drame, plus d'un demi-siècle après l'événement, retentissait encore le clameur de la sanglante histoire de Gesualdo da Venosa. Il était inévitable que je me rapproche de la musique de ce compositeur ancien.

Je songeais même à l'utiliser dans mon œuvre et, entre amis, nous avons pris l'habitude de la désigner sous le titre de Gesualdo. Et puis j'ai appris que Schnittke était en train de composer un opéra de Gesualdo. J'ai alors décidé d'éliminer toutes les références et de remplacer les citations de sa musique par celle tout aussi hallucinée de Claude le Jeune.

Mais ma familiarité avec Gesualdo a pourtant porté ses fruits, très différents les uns des autres. Notamment un bref recueil de compositions : *Le Voci sottovetro* (1998) et *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (1999), musique pour le théâtre des pupi siciliens. A quoi fait allusion le titre *Le voci sottovetro* ? Enfermer une voix dans une bouteille, y enfermer l'essence vitale, peut faire songer aux Génies enfermés par Salomon, puis jetés au fond de la mer. La littérature fantastique musulmane regorge de légendes de ce genre.

On songe ensuite au goût baroque pour la monstruosité et le spectacle, qui se mêlent comme chacun le sait à la science et à l'exigence d'exposer la vie figée et « anatomisée ».

Une question se pose à propos du madrigal : que reste-t-il des voix anciennes ? Les verrons-nous uniquement en transparence ou parviendrons-nous à en saisir un reste, si minime soit-il, et qui ne se serait pas encore évaporé de la bouteille ? Voyons maintenant une considération d'ordre général. Il y a des artistes particulièrement importants, qui changent le cours de l'histoire et prennent plus de risques (surtout s'ils ont le courage d'être eux-mêmes) et qui annoncent les auteurs des années à venir. Le groupe de ces compositeurs plus inventifs se distingue de la grande masse des auteurs, constituant une sorte de famille, avec des relations parentales et des affinités étroites, et cela en dépit des siècles qui les séparent.

C'est ce qui se produit avec un créateur sophistiqué et raffiné comme Gesualdo. Il exerce sur l'auditeur cultivé une singulière attirance en l'étourdissant par un flot de rapprochements avec des compositeurs plus modernes. Nous reconnaissons

chez Gesualdo les extravagances de Vivaldi et de Domenico Scarlatti, Schubert, le dernier Beethoven, le parfum du romantisme finissant ou la France début de siècle, l'atmosphère expressionniste.

Deux mots sur les originaux et les adaptations :

La *Gagliarda du Prince de Venosa* a vraisemblablement été écrite pour quatre violes.

Du madrigal *Tu m'uccidi, o crudele* (livre V, XVII), il ne reste pas grand chose de la présence vocale, juste quelques fragments isolés de voix, quelques mots clé.

Canzon francese del Principe était initialement destiné au luth et au clavier, mais il me semble justement qu'en changeant de respiration instrumentale sa substance musicale, sa phrase faite d'imitations et de fioritures, les trilles chromatiques inouïs, prennent une autre lumière.

Moro, lasso, al mio duolo (Madrigaux, livre VI, XVII) a été transformé en une suite lyrique pour voix et instruments.

Ces transformations très libres, leurs perspectives trompeuses, peuvent surprendre l'auditeur et ne sont cependant pas faites pour cela ; elles naissent plutôt d'une certitude : que la musique ancienne peut se métamorphoser et connaître une nouvelle vie, au contact de l'esprit moderne .

Textes traduits de l'italien par Chantal Moiroud

Mimmo Cuticchio et I Pupi Siciliani

Né le 30 mars 1948, il est élevé par un père marionnettiste (« puparo ») dont il restera toujours très proche. En 1963, il le suit au Festival des Deux Mondes à Spolète et, en 1967, séjourne quelques mois à Paris où il dirige un petit théâtre de marionnettes dans le Quartier Latin. En 1970, il s'installe à Rome où il rencontre Adolfo Rendine, directeur de l'Académie Sharoff, qui l'incite à poursuivre la tradition des *pupi*. Sa rencontre à Palerme avec le marionnettiste et conteur Peppino Celano qui deviendra son nouveau maître le conforte dans ce choix.

En 1973, il ouvre à Palerme le *Théâtre des Pupi de Sainte Rosalie* (Sainte patronne de la ville de Palerme) et obtient le soutien du Ministère du Tourisme et du Spectacle.

En 1977, il fonde l'Association Figli d'Arte Cuticchio, qui absorbe la compagnie homonyme, afin de produire des spectacles dont il contrôle chaque phase dans ses moindres détails.



Mimmo Cuticchio et I pupi siciliani
photographiedr

Perseo e Andromeda

Opéra en version de concert (rs)

Création française - Création : 27 janvier 1991 à l'Opéra de Stuttgart

Création française - Création à Schwetzingen, le 19 mai 1991 sous le titre *Die*

C'est la solitude d'une femme qui est au centre de *Persée et Andromède*... Chaque mot ou presque du livret de Sciarrino est emprunté à Jules Laforgue et plus ou moins librement traduit. Certaines idées essentielles comme la connotation capricieuse et infantile du personnage d'Andromède, le renversement de la situation du monstre - le dragon auquel la jeune fille doit être sacrifiée -, sont également empruntées à Laforgue.

A propos du livret de Salvatore Sciarrino

Le dragon, monstre placide, s'éprend d'Andromède qu'il retient prisonnière et cajole comme une enfant gâtée pour l'aider à supporter l'ennui du long séjour monotone sur une île perdue ; mais l'assèchement du texte prive le mythe du Dragon de Sciarrino de la connotation bienveillante qu'il avait chez Laforgue et lui donne une dimension plus vague, plus mystérieuse...

... une oeuvre de Giacinto

Andrea Ciononini (1866-1872) la tragédie *La foresta degli amantati*, datée de l'année

La situation dramaturgique bloquée et suspendue, la solitude, sont implicites dans le paysage : l'île, la mer, l'horizon illimité... Pour la première fois, Sciarrino utilise dans *Persée et Andromède* des sons de synthèse en temps réel, créés par un ordinateur, mais non pré-enregistrés. Aucun autre son n'accompagne le chant.

Souffles et murmures, couches sonores indéfiniment changeantes dans une même homogénéité substantielle, qui se troublent en vagues successives ou agitées parfois par des secousses et des sursauts soudains, elles sont le vent et la mer, le paysage et l'horizon, mais aussi voix de solitude, monotonie de l'attente et égarement. Raisons dramaturgiques et musicales tendent à coïncider avec une cohérence absolue : "le son électronique affleure *sur* la voix d'Andromède par un soupir qui lui échappe, un soupir dont l'écho très long forme une ligne délicate.

L'horizon est l'obsession de ces personnages, qui ne font rien d'autre qu'*attendre* en le fixant ; il existe une situation existentielle primitive transfigurée en termes spatiaux. C'est de cet horizon que tout surgit. Le son électronique commence peu à peu à bouger, comme cela se produit toujours lorsque nous fixons longuement la ligne de l'horizon, et que nous commençons à le voir vibrer. Tout le paysage sonore de cette situation marine se déploie également à partir de lui".

Paolo Petazzi

Cette pièce, désignée comme un "opéra tragica", a directement inspiré

l'adaptation de Salvatore Sciarrino. Comme de nombreux autres drames de Ciononini,

il raconte le passage fatal de l'amour, qui entraîne tout le monde avec lui dans

l'au-delà.

Luci mie traditrici
(Ô, mes yeux trompeurs)

ACTE I

Opéra en version de concert

Création française - Création à Schwetzingen, le 19 mai 1998 sous le titre *Die Tödliche Blume (La Fleur fatale)*

Radio Sinfonieorchester Stuttgart - Direction : Pascal Rophé

Scène 2 - Le comte et la comtesse se tuent dans le silence de leur éternel amour.
Le serviteur, qui aime la comtesse, est au désespoir.

Paolo Petazzi

Scène 3 - L'Index et la comtesse prennent
seventeen livres à lui.

A propos du livret de Salvatore Sciarrino

Dans les années 1930, le philosophe et homme politique italien Benedetto Croce fit une étrange découverte : dans *l'Index librorum prohibitorum* de 1911, l'inventaire officiel des livres interdits du Vatican, où l'on recensait tous les textes contraires à la foi et la doctrine chrétienne, apparaissait une oeuvre de Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651) la tragédie *La forza della amicizia*, datée de l'année 1677...

La pièce de Cicognini, qui évoque le désir sexuel, la coercition et le double adultère, la ruse, la perfidie et le suicide, paraissait être encore trop choquante pour qu'on puisse l'oublier facilement, au moins pour ce qui concernait la morale religieuse...

Aujourd'hui encore, on a quelque peine à reconstituer la biographie de cet auteur déconcertant. Né en 1606, fils du juriste et dramaturge Jacopo Cicognini, il fit des études de jurisprudence à Pise et vécut, dans un premier temps, à Florence. On ne connaît pas précisément les motifs qui l'ont fait partir pour Venise en 1646. Dans ce contexte, on spéculé donc sur un attentat qui aurait eu lieu contre lui à Florence, sur différentes poursuites engagées par ses ennemis florentins et sur la profonde offense qu'auraient provoquée plusieurs satires virulentes sur la société de sa ville natale... En tout cas, Cicognini vécut à Venise jusqu'à sa mort, en 1651, et il y subit l'influence d'un genre qui justement perçait, le "*dramma per musica*" « ...

Cette pièce, désignée comme un "*opera tragica*", a directement inspiré *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino. Comme de nombreux autres drames de Cicognini, il raconte la puissance fatale de l'amour, qui entraîne tout le monde avec lui dans l'abîme.

Ouvres pour orchestre

Il clima dopo Harry Partch

ACTE I

Création mondiale

Scène 1 - Le comte montre à la comtesse une rose cachée. Elle veut la cueillir, et se pique. A la vue du sang, le comte perd connaissance.

Scène 2 - Le comte et la comtesse se murent dans le silence de leur éternel amour. Le serviteur, qui aime la comtesse, est au désespoir.

Salvatore Sciarrino

Scène 3 - L'hôte et la comtesse prennent conscience de leur amour adultère et se sentent livrés à lui.

Pendant de longues années, le nom de Harry Partch, refoulé par les musiciens, n'a

Scène 4 - Le serviteur caché entend que l'hôte et la comtesse se donnent rendez-vous pour une nuit d'amour. Italien est des plus restreinte car, aux instruments nobles des grands orchestres symphoniques, il préfère des prototypes d'invention

Scène 5 - Le comte, que le serviteur informe aussitôt, ne parvient pas à y croire.

pour être la véritable cause de la rupture radicale dont Partch fait l'objet.

En fait la figure d'un artiste vagabond ne peut pas nous laisser indifférents.

Devrions-nous l'imaginer comme l'une de ces créatures hallucinées que nous

efforçons éternellement d'éviter lorsque nous croisons leur chemin ? Notre

bourgeois se sent menacé et remis en cause face à un personnage aussi

Scène 6 - La comtesse est accablée, mais le comte répète qu'il a pardonné et qu'il

l'aime. Cette nuit, la comtesse attendra le comte. Il avait craché sur les salons des

intellectuels, bien avant que John Cage ne les ait empietés d'une divine hébété.

Scène 7 - Le comte conseille à la comtesse de broder des cyprès plutôt que des

myrtes sur son oreiller. Le lit attend. à rien. Elle est soutenue par un appareil

théorique prépondérant (pour valider les instruments), à mi-chemin entre le

Scène 8 - La comtesse assure le comte qu'elle est prête à sacrifier sa vie pour son

bonheur à lui. Il veut qu'elle apporte sur le lit la preuve de son amour, et allume

une torche, comme pour veiller un mort. Elle doit ouvrir les rideaux du lit, comme

elle l'a fait jadis avec plaisir; elle s'y reflétera, lui dit-il. Poignardée, elle s'effondre

sur son amant assassiné.

De là; une indigestion de bavures de micro tons, d'autant plus évidentes qu'elles

agissent sur des articulations élémentaires, peut-être folk, peut-être simple

souvenir lorsque des chansons enfantines.

Ecouter Harry Partch n'est pas facile. Il vous colle souvent une tristesse

inhumaine, intraduisible, comme ce refus qui a toujours dispersé sa vie dans les

souterrains névrosés.

ACTE II

Œuvres pour orchestre

Il clima dopo Harry Partch

Création mondiale

Commande du Festival d'Automne à Paris et de l'Orchestre Symphonique de Bamberg

Salvatore Sciarrino

A propos de *Il clima dopo Harry Partch*

Pendant de longues années, le nom de **Harry Partch**, refoulé par les musiciens, n'a guère quitté l'univers clos de certaines universités américaines. La diffusion des œuvres de ce compositeur italien est des plus restreinte car, aux instruments nobles des grands orchestres symphoniques, il préfère des prototypes d'invention et de construction récente. Encore que cette raison me semble par top évidente pour être la véritable cause de la censure radicale dont Partch fait l'objet.

En fait la figure d'un artiste vagabond ne peut pas nous laisser indifférents. Devrions-nous l'imaginer comme l'une de ces créatures hallucinées que nous nous efforçons absolument d'éviter lorsque nous croisons leur chemin ? Notre sécurité bourgeoise se sent menacée et remise en cause face à un personnage aussi extrême; qu'il soit fou ou ascète, Partch a payé dans sa chair et pas seulement par des mots. D'une certaine façon, on peut dire qu'il avait craché sur les salons des intellectuels, bien avant que John Cage ne les ait emplis d'une divine hébétude.

La musique de Partch ne ressemble à rien. Elle est soutenue par un appareil théorique prépondérant (pour accorder les instruments), à mi-chemin entre le kitsch et un accadémisme néo-hellénique. Même la voix déclamée en mode dominant nous renvoie aux anciens Grecs. Et nul ne peut ignorer la familiarité de Partch avec l'Orient, familiarité typique de la côte ouest. En d'autre termes, un complexe mélange détonnant.

De là; une indigestion de bavures de micro tons, d'autant plus évidentes qu'elles agissent sur des articulations élémentaires, peut-être folk, peut-être simple souvenir ironique des chansons enfantines.

Ecouter Harry Partch n'est pas facile. Il vous colle souvent une tristesse inhumaine, intransigeante, comme ce refus qui a soudain dispersé sa vie dans les souterrains nauséabonds.

Nous considérons généralement que, pour laisser une trace dans l'histoire de la musique, il faut avoir atteint une grande notoriété.

Mais qui sait si l'effet papillon ne marche pas également dans le domaine artistique ? En d'autres termes, qui sait si l'influence des présences marginales, transversales, oubliées, n'est pas véritablement sous-évaluée, ou en tout cas, nettement plus importante qu'on ne l'imagine.

Ce genre d'influence ne serait pas mesurable directement sur la société contemporaine, mais plutôt par une perspective temporelle et environnementale hors du commun et dilatée à l'extrême.

Création : 20 octobre 1988 à la Scala de Milan

Orchestre de la Scala - Direction : Riccardo Muti

Traduit de l'italien par Chantal Moiroud

Harry Partch

compositeur-interprète américain (Oakland, Californie, 1901 - San Diego, Californie, 1976).

À tous égards, il est hors des sentiers battus: fils de missionnaires, élevé dans l'Arizona, il décide très jeune, après quelques essais classiques, de s'écarter de tous les modes conventionnels de production et d'écriture de la musique. Ainsi, entre 1923 et 1928, il conçoit une démarche entièrement personnelle, aussi bien dans son système de hauteurs et de rythmes que dans la lutherie utilisée (il construit de nouveaux instruments accordés sur cette échelle et n'utilise qu'épisodiquement les instruments existants).

Comme beaucoup d'autres "rénovateurs" occidentaux, Partch base sa théorie et sa pratique sur l'idée d'un "retour aux sources" de la musique et puise ses influences un peu partout (berceuses, musiques orientales, africaines et le *Boris Godounov* de Moussorgski). Créant un ensemble instrumental, le *Gate 5 Ensemble*, destiné à jouer sa production, il parvient à vivre de ses concerts, de « bourses » données par des fondations, et de postes de chercheurs dans les universités.

Injouable, par définition, sur d'autres instruments que les siens, l'œuvre de Partch ne s'est répandue que par quelques enregistrements.

D'après le Dictionnaire de la Musique

Editions Larousse, 1996

Efebo con radio

Création française

Pour voix et orchestre

Création : 28 mai 1981 dans le cadre du *Maggio Musicale de Florence*

Orchestre Régional de Toscane - Direction Massimo de Bernart

Morte di Borromini

Création française

Pour orchestre et récitant

Dédié à Ricardo Muti

Création : 20 octobre 1988 à la Scala de Milan

Orchestre de la Scala - Direction : Ricardo Muti

Pour accordéon

Dédié à Teodoro Anzellotti

Création à Cologne en mars 2000

Teodoro Anzellotti, accordéon

Muro d'orizzonte

Pour flûte en sol, cor anglais et clarinette basse

Création : 14 mars 1997 à Berlin

Ensemble Recherche

L'orizzonte luminoso di Aton

Pour flûte

Dédié à Roberto Fabbriciani

Création : 22 août 1989 à Storre

Roberto Fabbriciani, flûte

Sonata IV pour piano

Dédié à Maximiliano Dameron

Création à Gibelina le 22 juillet 1994

Maximiliano Dameron, piano

Infinito nero

Pour voix, flûte, hautbois, clarinette, violon, alto, violoncelle, percussions, piano

Dédié à l'Ensemble Recherche

Création : Witten 25 avril 1998

Ensemble Recherche

Musique de chambre

Le Festival d'Automne en Ile-De-France

Le voci sottovetro (voir propos de Sciarrino page 45)

Pour voix et ensemble

Transcription de madrigaux de Carlo Gesualdo

Création : juin 1999 à Paris (Ircam)

. *Gagliardo del Principe di venosa*

. *Tu m'uccidi, o crudele*

. *Canzone francese del Principe*

. *Moro lasso*

Vagabonde blu, (Création française)

Pour accordéon

Dédié à Teodoro Anzellotti

Création à Cologne en mars 2000

Teodoro Anzellotti, accordéon

Muro d'orizzonte

Pour flûte en sol, cor anglais et clarinette basse

Création : 16 mars 1997 à Berlin

Ensemble Recherche

L'orizzonte luminoso di Aton

Pour flûte

Dédié à Roberto Fabbricciani

Création : 22 août 1989 à Sienne

Roberto Fabbricciani, flûte

Sonate IV Pour piano

Dédié à Massimiliano Damerini

Création à Gibellina le 22 juillet 1992

Massimiliano Damerini, piano

Infinito nero

Pour voix, flûte, hautbois, clarinette, violon, alto, violoncelle, percussions, piano

Dédié à l'Ensemble Recherche

Création : Witten 25 avril 1998

Ensemble Recherche

Le Festival d'Automne en Ile-De-France

Le Festival d'Automne à Paris, association subventionnée par :

Le Ministère de la Culture et de la Communication

Direction de la Musique, de la Danse, de Théâtre et des Spectacles Département des

Les Gémeaux/Sceaux/Scène Nationale

⇒ Les Dits de Lumière et d'Amour

⇒ Trisha Brown Dance Company

Chevilly-Larue, La Maison du Conte Aulnay-sous-Bois, Espace
Jacques Prévert Brétigny-sur-Orge, Espace Jules Verne Le
Blanc-Mesnil, Forum Culturel

⇒ Babel Contes

Noisy-le-Sec, Théâtre des Bergeries

⇒ Trisha Brown Dance Company

La Ferme du Buisson-Scène nationale de Marne-la-Vallée

⇒ Décaméron/Bérandère Jannelle

⇒ Ma/Pierre Droulers

⇒ L'idealiste Magique/Teatrino Clandestino

Conservatoire de Bagnolet

⇒ Salvatore Sciarrino

Les mécènes

Agès à

Air France

Arté

Association Grand pour l'Opéra, la Musique et les Arts

Pierre Bergé

The Sultan Foundation

Caisse des Dépôts et Consignations

Sud Lyonnais des Paux Compagnie

DaimlerChrysler France

Fondation de France

Fondation France Télécom

SOUTIENS ET MECENES

Le Festival d'Automne à Paris, association subventionnée par :

Le Ministère de la Culture et de la Communication
Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles Département des
Affaires Internationales Délégation aux Arts Plastiques
Centre National de la Cinématographie
La Ville de Paris Direction des Affaires Culturelles
Délégation Générale à l'Information et à la Communication de la Ville de Paris

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie de l'aide exceptionnelle de :

Mission 2000 en France
American Center Foundation
Conseil Régional d'Ile-de-France

et du soutien de :

Centre Culturel Canadien
Onda
Téléfilm Canada
The British Council
Publicis conseil
Metrobus

France Culture est partenaire du Festival d'Automne à Paris

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du concours de l'association Les Amis du Festival d'Automne à Paris

agnès b.
Air France
Arte
Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts
Pierre Bergé
The Bohem Foundation
Caisse des dépôts et consignations
Suez Lyonnaise des Eaux Fondation
DaimlerChrysler France
Fondation de France
Fondation France Télécom

Les mécènes

Métrobus
Minneapolis Foundation/HenPhil Pillsbury Fund
Publiprint Le Figaro
Philippine de Rothschild
Société du Louvre (Hôtel de Crillon, Hôtel Martinez, Baccarat, Annick Goutal)
Sacem TotalFinaElf
Guy de Wouters

Les Donateurs

Jacqueline et André Bénard, Michel David-Weill, Claude Janssen, Sylvie Gautrelet, Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière, Carlo Perrone, Henry Racamier, Hélène Rochas, Bernard Ruiz-Picasso, Monsieur et Madame Bruno Roger, Béatrice et Christian Schlumberger, Monsieur et Madame Antoine Winckler
Banque du Louvre, CGIP, Champagne Taittinger, Colas, Compagnie de Saint-Gobain, Crédit Agricole, Crédit Commercial de France, Essilor International, Euris, Fondation Nicole Chouraqui, Groupe Banques Populaires, Groupe Les Echos, Hachette Filipacchi Associés, Helena Rubinstein, L.A. Finances, L'Express, M6 Metropole Télévision, Prisma Presse, Rothschild & Cie Banque, Solvay, Anne et Valentin.

Les Donateurs de soutien

Maïmé Arnodin
Jean-Pierre Barbou
Monsieur Jean-Paul Baudecroux
Annick et Juan de Beistegui
Monsieur et Madame Philippe Blavier
Christine et Mickey Boël
Monsieur et Madame Jean-François Charrey
Monsieur et Madame Robert Chatin
Monsieur et Madame Jérôme Chevalier
Monsieur et Madame Guillaume Franck
Monsieur et Madame Otto Fried
Maria Maddalena et Xavier Marin
Micheline Maus
Jean-Claude Meyer
Naïla de Monbrison
Annie et Pierre Moussa
Madame Colombe Pringle
Monsieur et Madame Robert Reckinger
Pierluigi Rotili
Nancy et Sébastien de la Selle
Reoven Vardi
CarnaudMetalbox
Le Nouvel Observateur

Photo de couverture : Shirin Neshat -DR-