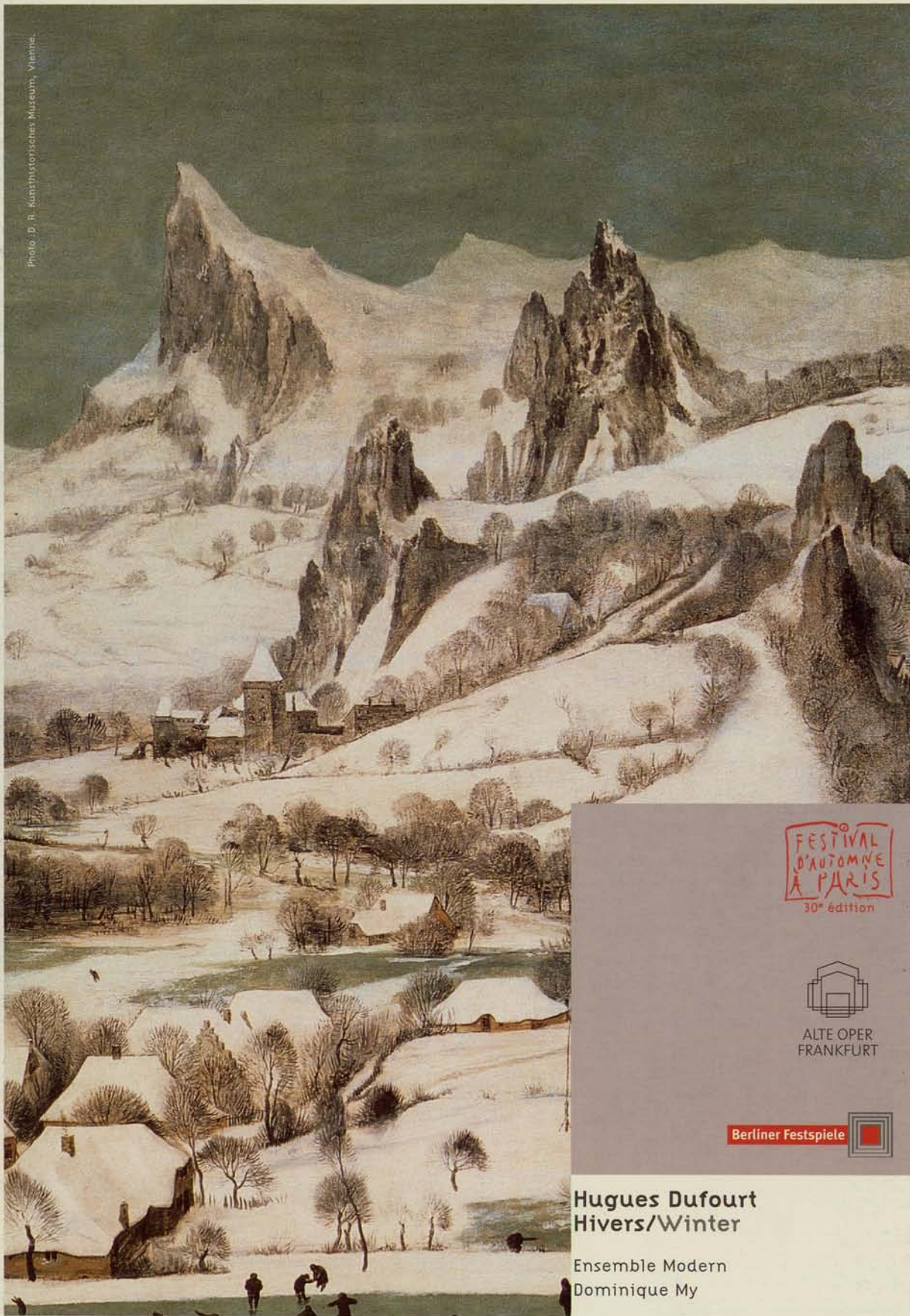


Photo D. R. Kunsthistorisches Museum, Vienne.



FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
30^e édition



ALTE OPER
FRANKFURT

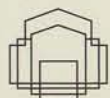
Berliner Festspiele

Hugues Dufourt
Hivers/Winter

Ensemble Modern
Dominique My



CHATELET



ALTE OPER
FRANKFURT

Berliner Festspiele



9 novembre 2001, à 20 heures, Paris
Festival d'Automne à Paris / Théâtre du Châtelet
Création du *Cycle des Hivers*,
version intégrale

2 décembre 2001, à 20 heures, Francfort
Alte Oper Francfort,
création en Allemagne
Concert dans la série "L'Ensemble Modern à
l'Alte Oper de Francfort"
Conférence d'introduction à l'œuvre par Elmar Budde, à 19h15

15 mars 2002, à 19 heures, Berlin
Gemäldegalerie am Kulturforum
Berliner Festspiele/MaerzMusik 2002 – Festival
für aktuelle Musik
Conférence d'introduction à l'œuvre à 18h.
En collaboration avec le Staatliche Museen Preussischer
Kulturbesitz, Gemäldegalerie am Kulturforum

9. November 2001, 20 Uhr, Paris
Festival d'Automne à Paris / Théâtre du Châtelet
Uraufführung der vollständigen Fassung des
Winterzyklus

2. Dezember 2001, 20 Uhr, Frankfurt,
Alte Oper Frankfurt, Deutsche Erstaufführung
Das Konzert findet im Rahmen des Abonnements
Ensemble Modern der Alten Oper Frankfurt statt.
Elmar Budde hält hierzu im Mozart Saal einen
Einführungsvortrag um 19.15 Uhr

15. März 2002, 19 Uhr, Berlin
Gemäldegalerie am Kulturforum
Berliner Festspiele/MaerzMusik 2002 – Festival
für aktuelle Musik
18 Uhr Werkeinführung im Rembrandt-Saal
In Zusammenarbeit mit Staatliche Museen Preußischer
Kulturbesitz, Gemäldegalerie am Kulturforum.

Hugues Dufourt

Hivers
(1992-2001)

Le Déluge d'après Poussin

Le Philosophe selon Rembrandt

Les Chasseurs dans la neige
d'après Bruegel

La Gondole sur la lagune
d'après Guardi

Winter
(1992-2001)

Die Sintflut nach Poussin

Der Philosoph nach Rembrandt

Die Jäger im Schnee
nach Bruegel

Die Gondel in der Lagune
nach Guardi

Ensemble Modern

Direction

Dominique My

Leitung

Commande du Festival d'Automne à Paris
et de l'Association Orcofi pour l'Opéra,
la Musique et les Arts
Création du cycle intégral

Auftragswerk des Festival d'Automne
à Paris und der Association Orcofi
pour l'Opéra, la Musique et les Arts.
Uraufführung des Gesamtzyklus

Concert sans entracte, avec une pause de trois minutes
entre chaque partie du cycle.

Ohne Konzertpause, zwischen den Teilen findet eine
jeweils 3minütige Pause statt.

Production du Festival d'Automne à Paris,
en collaboration avec L'Ensemble Modern, l'Alte Oper de
Francfort et le Festival de Berlin GmbH associé à
Märzmusik 2002 - Festival für aktuelle Musik.
En coréalisation avec le Théâtre du Châtelet.
Avec le concours de la Sacem.

Eine Produktion des Festival d'Automne à Paris in
Zusammenarbeit mit Ensemble Modern, Alte Oper Frankfurt
und Berliner Festspiele GmbH / Märzmusik 2002 – Festival
für aktuelle Musik.
In Zusammenarbeit mit dem Théâtre du Châtelet.
Mit freundlicher Unterstützung der Sacem.

Effectif de l'ensemble du cycle : 2 flûtes, 2 hautbois,
3 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones,
1 tuba, 3 percussions, 4 violons, 4 altos, 2 violoncelles,
2 contrebasses.
Éditions Lemoine, 41 rue Bayen, 75017-Paris.
www.editions-lemoine.fr

Der Winterzyklus ist instrumentiert für:
2 Flöten, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner,
2 Trompeten, 2 Posaunen, 1 Tuba, 3 Schlagzeuger,
4 Geigen, 4 Bratschen, 2 Violoncelli, 2 Kontrabässe.
Éditions Lemoine, 41, rue Bayen, F-75017 Paris.
www.editions-lemoine.fr

Le Déluge d'après Poussin, 38 minutes ; dédié à Henry
Racamier
Le Philosophe selon Rembrandt, 47 minutes ;
dédié à Peter Eötvös
Les Chasseurs dans la neige d'après Bruegel, 15 minutes ;
dédié à Joséphine Markovits
La Gondole sur la lagune d'après Guardi, 12 minutes ;
dédié à Dominique My

Die Sintflut nach Poussin (38'), Henry Racamier gewidmet
Der Philosoph nach Rembrandt (47'),
Peter Eötvös gewidmet
Die Jäger im Schnee nach Bruegel (15'),
Joséphine Markovits gewidmet
Die Gondel in der Lagune (12'), Dominique My gewidmet

Le Philosophe selon Rembrandt : création le 15 mars 1992,
Bruxelles, Ars Musica par l'Orchestre de chambre de la
Radio de Hilversum, direction : Mark Foster
Les trois autres mouvements du cycle créés le 9 novembre
2001, Festival d'Automne à Paris, au Théâtre du Châtelet
par l'Ensemble Modern, dirigé par Dominique My

Der Philosoph nach Rembrandt wurde am 15. März 1992 in
Brüssel im Rahmen des Festivals Ars Musica vom
Kammerorchester des Radioorchesters Hilversum unter der
Leitung von Mark Foster uraufgeführt.
Uraufführung der drei anderen Teile des Zyklus' am
9. November 2001 im Théâtre du Châtelet im Rahmen des
Festival d'Automne à Paris durch das Ensemble Modern
unter der Leitung von Dominique My.

Publication réalisée par Joséphine Markovits avec Laurent
Feneyrou. Traduction en allemand : Ueli Wiget, Monika
Cordero et Susanne Tegebauer
© Festival d'Automne à Paris

Redaktion : Joséphine Markovits, Laurent Feneyrou.
Deutsche Übersetzung : Ueli Wiget, Monika Cordero und
Susanne Tegebauer
© Festival d'Automne à Paris



18

$\text{♩} = 54$

185 186 187 188 189 190 191

Flûtes 1, 2

Hautbois

Cor Anglais

Cl. solo

Cl. bari.

Basson

Corn

Maracas

Tuba

Harpe

Violon 1, 2

Violoncelle 1, 2

Contrebasse

185 186 187 188 189 190 191

Hugues Dufourt

Biographie

Compositeur et philosophe français né à Lyon le 28 septembre 1943, Hugues Dufourt étudie le piano à Genève auprès de Louis Hiltbrand, puis la composition avec Jacques Guyonnet, avec lequel il collabore au Studio de Musique Contemporaine de Genève (SMC), et qui crée ses premières œuvres : *Brisants*, *Mura della Città di Dite*, *Down to a sunless sea*, *Dusk light...* Agrégé de philosophie en 1967, Hugues Dufourt est, à Lyon, l'élève de François Dagognet et de Gilles Deleuze et participe à Paris aux séminaires de Georges Canguilhem et Suzanne Bachelard. Il prend part aux concerts du groupe *Musique du Temps* à Lyon, et devient, en 1968, responsable de la programmation musicale au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, sous la direction de Roger Planchon, tout en enseignant la philosophie à l'Université de Lyon II (1968-71), puis à l'Université Jean-Moulin Lyon III (1971-79), en qualité d'assistant, puis de maître-assistant. Il participe aux activités de l'itinéraire (1975-81), et fonde en 1977 le Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (Criss), avec Alain Bancquart et Tristan Murail. En 1977, *Erewhon* est créé par les Percussions de Strasbourg, sous la direction de Giuseppe Sinopoli, suivi, en 1979, à l'Ircam, de *Saturne*, pour 24 instrumentistes, sous la direction de Peter Eötvös. En 1985, la création, par l'Orchestre de Paris, de *Surgir* provoque un certain scandale. Pierre Boulez dirige en 1986, à La Scala de Milan, *L'Heure des traces. Hommage à Charles Nègre* accompagne, la même année, le film *Quai Bourbon* de Luc Riolon, sur une chorégraphie et dans une mise en scène de Daniel Larrieu. Chargé de recherche (1973-85), puis directeur de recherche au CNRS (depuis 1985), Hugues Dufourt crée en 1982 le Centre d'Information et de Documentation / Recherche Musicale (CID-RM), qu'il dirige jusqu'en 1995. Il préside l'Ensemble Forum (1985-89), et fonde le Séminaire d'histoire sociale de la musique (1984) et la formation doctorale « Musique et Musicologie du xx^e siècle », à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, avec le concours de l'École Normale Supérieure, du CNRS et de l'Ircam (1989). Christian Bourgois publie en 1991 *Musique, pouvoir, écriture. Dédale*, opéra en trois parties, sur un livret de Myriam Tanant, est créé en 1995 à l'Opéra de Lyon, dans une mise en scène de Jean-Claude Fall. Le cycle des *Hivers* succède à *La Maison du Sourd*, pour flûte et orchestre, d'après Goya, créé à Venise en octobre 1999, et au *Lucifer selon Pollock*, pour orchestre, créé à Paris en février 2001. Lauréat du Prix Koussevitski, du Grand Prix de l'Académie Charles Cros, du Prix des Compositeurs de la Sacem, Hugues Dufourt est l'auteur d'importants articles : «Le déluge : philosophie de la musique moderne», «Musique, mathesis et crises, de l'Antiquité à l'âge classique», «Musique et principes de la pensée moderne : des espaces plastique et théorique à l'espace sonore», «Les fonctions paradigmatiques de la musique chez Leibniz», «La musique sur ordinateur : une sémantique sans sujet ?», «Les principes de la musique».

Hugues Dufourt

Biographie

Der französische Komponist und Philosoph Hugues Dufourt, geboren am 28. September 1943 in Lyon, studiert Klavier in den Klassen von Louis Hiltbrand in Genf und später Komposition bei Jacques Guyonnet, mit dem er im Genfer Studio de Musique Contemporaine (SMC) zusammen arbeitet und der die frühesten Werke Dufourts uraufführt: *Brisants*, *Mura della Città di Dite*, *Down to a sunless sea*, *Dusk light...* 1967 macht Dufourt seinen Abschluss im Fach Philosophie und begegnet François Dagognet, Georges Canguilhem und Gilles Deleuze. Er nimmt in Lyon an Konzerten der Gruppe *Musique du Temps* teil und übernimmt 1968 unter der Leitung von Roger Planchon die Verantwortung für das Musikprogramm am Stadttheater von Villeurbanne. Gleichzeitig unterrichtet er an der Universität Lyon II (1968-71) Philosophie, anschließend an der Universität Jean-Moulin - Lyon III (1971-79) zunächst als Assistent, dann als Lehrbeauftragter. Er nimmt an Veranstaltungen des Itinéraire teil (1975-81) und gründet 1977 gemeinsam mit Alain Bancquart und Tristan Murail das Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (Criss). Ebenfalls im Jahr 1977 wird *Erewhon* von den Percussions de Strasbourg unter der Leitung von Giuseppe Sinopoli uraufgeführt, gefolgt 1979 von *Saturne*, für 24 Instrumentalisten am IRCAM unter der Leitung von Peter Eötvös. 1985 gerät die Uraufführung von *Surgir* durch das Orchestre de Paris unter Pierre Boulez zum Skandal. Pierre Boulez dirigiert 1986 an der Mailänder Scala das Werk *L'Heure des traces. Hommage à Charles Nègre*, das im selben Jahr noch den Film *Quai Bourbon* von Luc Riolon in der Choreographie und Regie von Daniel Larrieu begleitet. Von 1973 bis 1985 ist er in der Forschung beschäftigt und wird ab 1985 Forschungsleiter am CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique). Hugues Dufourt leitet seit 1982 das Informations- und Dokumentationszentrum / Musikalische Forschungen (CID-RM), steht von 1985-1989 dem Ensemble Forum vor und gründet 1984 das Seminar für Sozialgeschichte der Musik und 1989 die Forschungsgruppe „Musik und Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert“ an der Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, zusammen mit der École Normale Supérieure, dem CNRS und dem IRCAM. Christian Bourgois veröffentlicht 1991 die *Musique, pouvoir, écriture. Dédale*, eine Oper in drei Teilen nach einem Libretto von Myriam Tanant, wird 1995 an der Opéra de Lyon in der Regie von Jean-Claude Fall uraufgeführt. Der Winterzyklus folgt auf *La Maison du Sourd*, für Flöte und Orchester nach Goya, das 1999 in Venedig uraufgeführt wurde, sowie auf *Lucifer nach Pollock*, für Orchester, uraufgeführt im Februar 2001 in Paris. Hugues Dufourt ist Preisträger des Koussevitsky-Preises, des Großen Preises der Akademie Charles Cros und des Komponistenpreises der Sacem und hat außerdem zahlreiche wichtige Artikel verfasst: „Die Sintflut: Philosophie der modernen Musik“, „Musik, Mathesis und Krisis, von der Antike zum klassischen Zeitalter“, „Musik und die Prinzipien des modernen Denkens: von den plastisch-theoretischen Räumen zum Klangraum“, „Die paradigmatischen Funktionen der Musik bei Leibniz“, „Die Musik auf dem Computer: eine Semantik ohne Gegenstand?“ und „Die Prinzipien der Musik“.

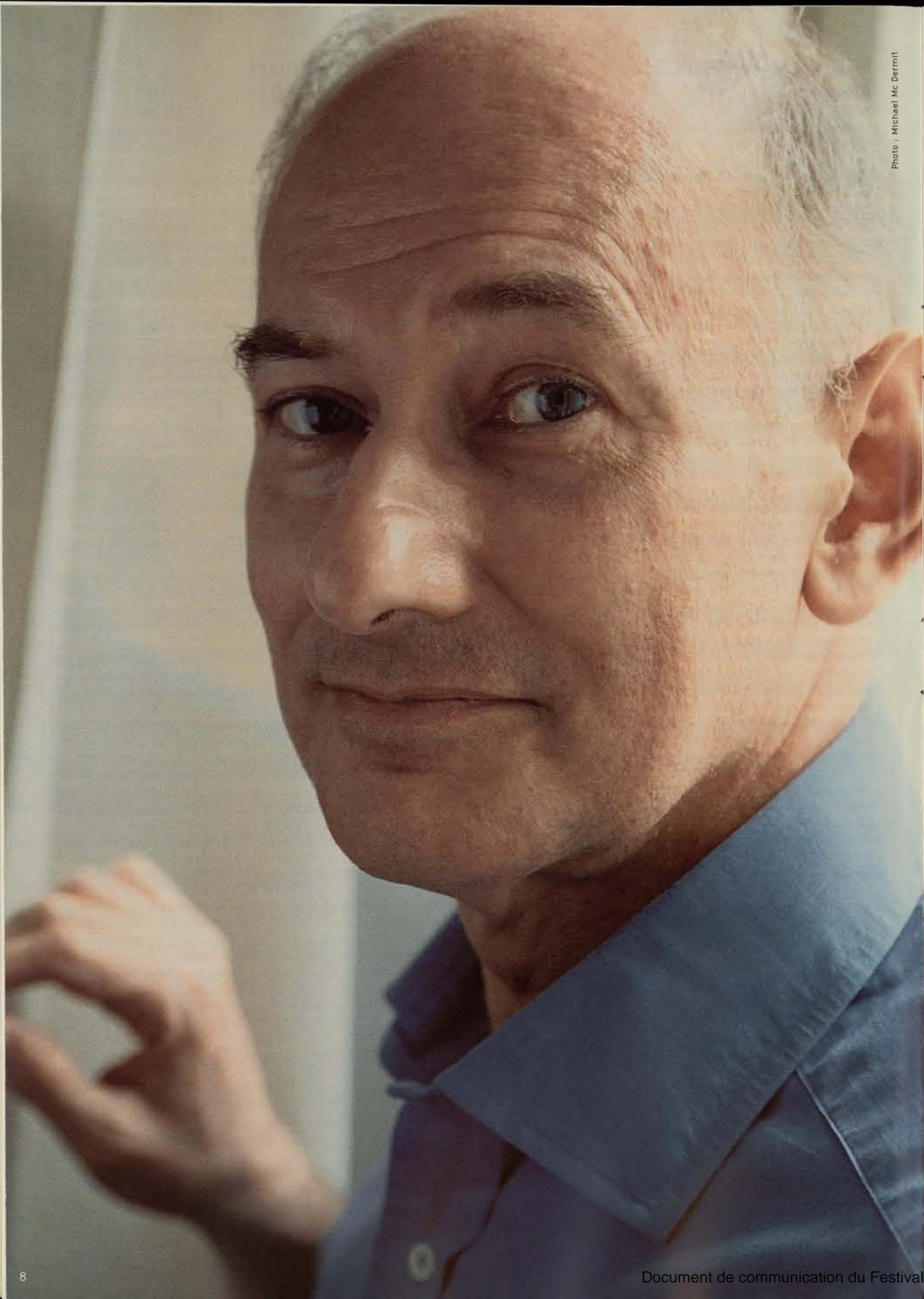


Photo : Michael Mc Dermitt

Hugues Dufourt

Autoportrait

„Le beau n'est que le commencement du terrible”
(Rainer Maria Rilke)

De la musique que j'ai écrite, il me faut convenir du caractère étrange, ressassant et de la dimension démesurée. D'où viennent ces couleurs sombres, ces climats pesants, parfois oppressants, cette temporalité de somnambule, cette sourde violence qui affleure sans cesse ? vision tragique du monde ? humeur mélancolique ? pessimisme politique ? autant de vérités partielles. Conjonction sans doute d'un monde historique et d'un monde privé. L'univers musical que j'ai traduit ne reflète pas directement mes convictions, empreintes d'une croyance au progrès historique ainsi qu'aux valeurs de la démocratie. Peut-être ai-je conservé la nostalgie de l'âge d'or de la symphonie, qui ignorait ou dépassait le conflit de l'histoire et de l'existence. La symphonie classique s'élève à l'expression de l'histoire universelle et se déploie dans un temps essentiel qui est pour Hegel celui de la vie de l'Esprit. La musique, depuis le siècle dernier, se partage à nouveau entre une histoire éprouvée comme destin et une liberté subjective vouée aux accidents de la vie intérieure. Nihilisme et anonymat, oppression et facticité pure, nécessité et éparpillement sont la marque du présent et scellent la condition de l'homme moderne.

C'est précisément cette scission que j'ai rejetée en musique. Dissentiment d'avec la pensée du siècle, son culte de l'instant. L'époque nourrit une vision d'esthète qui confond l'art et la vie, se réfugie dans l'immédiat et laisse errer le matériau sonore. Apothéose de l'artiste dilettante qui nie la structure et s'en remet au geste : Cage et les autres. Le retour à la symphonie n'en est pas moins illusoire. La musique est devenue genèse de soi. Parmi les oeuvres que j'ai produites, *Erewhon*, *La Tempesta d'après Giorgione*, *Saturne*, *Surgir* sont conçus comme des totalités qui s'approfondissent et s'explicitent. Leur temporalité est celle d'un dépassement interne. L'usage de la percussion et de l'électroacoustique concourt à l'intensification du matériau. Tout l'effort est de concentration, d'intégration. Refus de la disparate, de la prolifération formelle ; vérité de la convergence, de la condensation. L'oeuvre musicale est création compréhensive de son propre procès. D'où le paradoxe d'une forme qui creuse son espace intérieur : l'unité profonde se découvre dans une sorte de changement de plan, dans une conscience plus nette des déterminations. Ainsi de la construction en boucle d'une oeuvre dont la fin se soude au commencement et l'engendre. Le dénouement jette une lumière rétrospective sur le début et coïncide avec lui.

J'ai exclu les saccades du discours fragmentaire qui, à mes yeux, s'apparentent au vagabondage et entretiennent un art de la confusion grandissante. J'ai écarté, à l'inverse, le déroulement objectif d'un processus car la forme musicale n'est pas non plus le développement d'un système. La forme, c'est le mouvement des différences mutuellement spécifiées, c'est l'incessante médiation, la totalisation effective des figures dans un enchaînement à la fois imprévisible et nécessaire.

La dialectique du timbre et du temps caractérise

Hugues Dufourt

Selbstporträt

„Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang”
(Rainer Maria Rilke)

Ich muss gestehen : Meine Musik hat einen seltsamen, wiederholenden Charakter und eine vermessene Dimension. Woher kommen diese dunklen Farben, diese drückende, manchmal gar bedrückende Stimmung, diese nachtwanderische Zeitlichkeit, diese stumme Gewalt, die ständig hervortritt? Handelt es sich dabei um eine tragische Sicht der Welt? Eine melancholische Stimmung? Um politischen Pessimismus? Das alles sind Teile der Wahrheit : Wahrscheinlich ist es eine Verknüpfung von historischer und persönlicher Welt.

Die von mir artikulierte musikalische Welt spiegelt nicht direkt meine Überzeugungen wider, die vom Glauben an den historischen Fortschritt sowie an die demokratischen Grundwerte geprägt sind. Vielleicht habe ich mir die Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter der Sinfonie erhalten, das den Konflikt zwischen der Geschichte und dem Leben übergibt oder nicht zur Kenntnis nahm. Die klassische Sinfonie hebt sich empor zum Ausdruck der Weltgeschichte und entfaltet sich in einer bestimmten Zeit, die für Hegel die des lebendigen Geistes war. Seit dem letzten Jahrhundert teilt sich die Musik erneut in als Schicksal empfundene Geschichte und subjektive, innerlichen Zufällen gewidmete Freiheit auf. Nihilismus und Anonymität, Bedrückung und pure Künstlichkeit, Not und Zerstreuung kennzeichnen die Gegenwart und besiegeln so die Lage des modernen Menschen.

Genau diesen Bruch habe ich in Musik ausgedrückt – und damit eine konträre Auffassung zum Denken unseres Jahrhunderts mit seinem Kult des Augenblicks. Diese Epoche nährt eine ästhetische Sicht, welche Kunst und Leben vermischt, sich ins Unmittelbare flüchtet und dem Klangmaterial freien Lauf lässt. Das ist die Apotheose des laienhaften Künstlers, der Struktur verneint und sich auf den Verweis «Cage und die anderen» zurück zieht. Dabei ist die Rückkehr zur Sinfonie nicht weniger illusorisch. Die Musik ist Genese ihrer selbst geworden. Von meinen Kompositionen sind *Erewhon*, *Der Sturm nach Giorgione*, *Saturne* und *Surgir* als immer tiefer gehende und deutlicher artikulierte Einheiten konzipiert. Ihre Zeitlichkeit ist die eines inneren Überschreitens. Der Gebrauch des Schlagzeugs und der elektronischen Verstärkung trägt zur Intensivierung des Materials bei. Alles strebt nach Konzentrierung und Integration. Ablehnung von Ungleichartigem und wuchernden Formen; Gewissheit in Übereinstimmung und Verdichtung. Das musikalische Werk soll erkennbare Schöpfung seines eigenen Prozesses sein. Daher das Paradoxe einer Form, welche ihren Innenraum aushöhlt: Die vollständige Einheit offenbart sich erst in einer Art Änderung des Vorhabens, in einer bewussten Erkenntnis der Bestimmungen. Ebenso ist es mit der Ringkonstruktion eines Werkes, dessen Ende sich mit dem Anfang verschweißt und ihn gleichzeitig erzeugt. Das klärende Ende wirft ein retrospektives Licht auf den Anfang und stimmt mit ihm überein.

Brüche eines fragmentarischen Diskurses habe ich vermieden, weil dieser in meinen Augen dem Vagabundieren gleichkommt und eine Kunst der wachsenden Verwirrung fördert. Ich habe ganz im Gegenteil vom tatsächlichen Ablauf eines Vorgangs abgesehen, da ja die musikalische Form eben auch nicht die Entwicklung eines Systems darstellt. Form ist nämlich Bewegung von sich gegenseitig verdeutlichenden Unterschieden, sie ist stete Vermittlerin, die wirklich alle Figuren in einem zugleich unvorhersehbaren sowie notwendigen Ablauf auf sich vereint.

Die musikalische Kunst unserer Epoche wird durch die Dialektik von Klangfarbe und Zeit bestimmt. Der Begriff

l'art musical de notre époque. La notion de timbre inclut toutes les dimensions de l'écriture et se conçoit, depuis l'information musicale, dans la séparation et la conjonction réfléchie de la fréquence et de l'intensité. La relation concertée de ces deux dimensions produit des effets spécifiques d'irisation de la matière sonore. Qu'il s'agisse de masses ou de petits effectifs, le timbre se caractérise par sa prégnance. Il résiste à la transformation : la liberté ne s'y insinue que par gradations insensibles. *The Watery Star*, *Dédale* ou *Le Philosophe selon Rembrandt* sont ainsi conçus comme une unité qui se différencie de proche en proche, sans se dissocier, comme une trame qui se déchire et se rétablit, sans interrompre son mouvement de progression. La musique s'organise en profondeur selon un tournoiement qui excède toute limite. L'unité de ton préserve pourtant l'œuvre de la dissolution. Le flux de la continuité temporelle semble solidaire de la production des différences, de l'émergence de l'hétérogène.

Pour moi, le développement systématique de l'œuvre musicale relève d'une expérience de l'histoire et s'oppose à la seule cohérence formelle. L'œuvre véritable affronte l'altérité. Elle implique déchirements, irrptions, rencontre tragique de la négativité. C'est le propre de la forme musicale que de surmonter ses contradictions et de retrouver son unité compromise en procédant à la réorganisation récurrente de ses significations initiales.

Klangfarbe umschließt alle Dimensionen des Schreibens und begreift sich, seit der Informatik in der Musik, im Trennen und überlegten Verbinden von Frequenz und Intensität. Das Zusammenspiel dieser beiden Dimensionen schafft spezifische irisierende Effekte der Klangmaterie. Ob es sich um wuchtige oder kleine Instrumentierungen handelt, die Klangfarbe bewahrt sich ihre Prägnanz. Sie widersteht der Neugestaltung: Freiheit kann erst allmählich und in unmerklichen Abstufungen eindringen. *The Watery Star*, *Dädalus* oder *Der Philosoph nach Rembrandt* sind somit als Einheit gedacht, die allmählich durchbrochen wird, ohne auseinander zu fallen, ähnlich einer Gewebsstruktur, die sich teilt und wieder zusammenfügt, ohne ihre vorwärts schreitende Bewegung zu unterbrechen. Die Musik ordnet sich im Grunde in einer steten alle Grenzen überschreitenden Drehung. Dessenungeachtet bewahrt die Einheit des Tons das Werk vor seiner Auflösung. Der Fluss der zeitlichen Kontinuität scheint verbündet zu sein mit der Erzeugung von Unterschieden und dem Hervortreten von Ungleichmäßigem.

Für mich ist sich die systematische Entwicklung des musikalischen Werkes abhängig von einer Geschichtserfahrung und verweigert sich bloßer formaler Kohärenz. Das wahrhaftige Werk stellt sich dem Andersartigem. Es schließt Risse, Brüche und eine tragische Begegnung mit dem Schlechten ein. Es ist die Eigenart der musikalischen Form, ihre Widersprüche zu überwinden und ihre gefährdete Einheit wiederzufinden, da sie sich nach der rückwärts gewandten Neuorganisation ihren anfänglichen Bedeutungen zuwendet.

Publié dans "Les Autoportraits", *Symphonia*, 1996

Erschienen in "Die Selbstporträts", *Symphonia*, 1996

Hivers, en quatre tableaux

Laurent Feneyrou

Nicolas Poussin (1594-1665)

L'Hiver, ou le Déluge (1660-1664)

huile sur toile, 118 x 160 cm, Musée du Louvre à Paris
Nicolas Poussin étudia les maîtres italiens de la collection royale, particulièrement les gravures de Raphaël, et s'intéressa à la sculpture antique, à l'anatomie et à la perspective. Vers 1622-1623, il travailla à la galerie du Luxembourg et entra vraisemblablement en relation avec Philippe de Champaigne. Il se lia avec le poète Marino, qui l'incita à se rendre à Rome, et pour lequel il illustra les *Métamorphoses* d'Ovide, où se lit une grande familiarité avec l'école de Fontainebleau. À Venise, il découvrit les œuvres du Titien. Il parvint à Rome en 1624, où il interpréta un moment la mode du caravagisme, devint, en 1631, membre de l'académie de Saint-Luc, et fréquenta probablement le Dominiquin. Vers 1638-1639, il entreprit une première série des *Sacrements* et reçut de Richelieu la commande de *Quatre Bacchantes* et d'un *Triomphe de Neptune*. Il revint en 1640 en France, où il fut couvert d'honneurs. Mais divers projets n'avançant guère, il choisit de retourner en 1642 à Rome. En 1655-1656, il dessina et modela des statues pour le surintendant Fouquet. Les *Quatre Saisons*, réalisées entre 1660 et 1664 pour le duc de Richelieu, constituent l'entreprise majeure de Nicolas Poussin à la fin de sa vie. "Ce tableau, écrit Chateaubriand dans une page de la *Vie de Rancé*, rappelle quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard : admirable tremblement du temps ! Souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs-d'œuvre : c'est leur âme qui s'envole."

...derrière le déluge, il faut comprendre le génocide...

Rembrandt (1606-1669)

Le Philosophe (1632), huile sur panneau, 28 x 34 cm, Musée du Louvre à Paris

Inscrit à l'Université de Leyde qu'il ne fréquenta pas, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, dit Rembrandt, fit son apprentissage auprès du peintre Jacob Van Swanenburgh et, en 1624, travailla six mois à Amsterdam avec Pieter Lastman. De retour à Leyde, il ouvrit son atelier, et obtint, dès 1628, l'admiration de Constantijn Huygens, juriste, poète et secrétaire du *stadhouder* des Pays-Bas Frédéric Henri, avec lequel il entretenait des relations pendant une dizaine d'années. Installé dans le quartier juif (Breestraat) d'Amsterdam, il épousa en 1634 Saskia Van Uylenburgh, nièce d'un marchand d'objets d'art, et connut rapidement la notoriété, dans la société des négociants, comme portraitiste, peintre de scènes historiques et graveur. Vers 1642, à la mort de sa femme, et plus encore quand commencent les difficultés financières, qui culminent en 1657 avec la vente de ses biens, sa renommée était toujours grande. Mais les commandes se firent plus rares au cours des dernières années. Rembrandt travailla dans un commerce d'œuvres d'art fondé par son fils Titus et Hendrickje Stoffels, à Amsterdam, où il mourut. *Le Philosophe* appartient à la fin de la période de Leyde. Partagé en son milieu par "l'hélice de l'escalier à vis qui descend des ténèbres", selon l'expression de Valéry, le tableau expose la figure d'un vieillard retiré en lui-même dans l'exercice de l'étude et de la méditation, et qui appartient à la famille des prophètes, visionnaires ou hommes de Dieu que Rembrandt peignit toute sa vie (l'apôtre Paul, ou Saint Matthieu et l'Ange...).

...le feu, l'âtre, l'embrasement de l'esprit...

Winter, in vier Bildern

Laurent Feneyrou

Nicolas Poussin (1594-1665)

Der Winter oder die Sintflut (1660-64)

Öl auf Leinwand, 118 x 160 cm, Louvre Paris
Nicolas Poussin studiert die italienischen Meister in der Königlichen Sammlung in Paris, vor allem die Drucke Raphaels, und interessiert sich für antike Skulptur, Anatomie und Perspektive. Um 1622-23 arbeitet er an der Galerie des Palais du Luxembourg und lernt wahrscheinlich Philippe de Champaigne kennen. Ihn verbindet eine Freundschaft mit dem Dichter Marino, der ihn zu einer Romreise anregt und für den er Ovids *Metamorphosen* illustriert, worin eine große Vertrautheit mit der Schule von Fontainebleau ersichtlich ist. In Venedig entdeckt er die Werke von Tizian. Im Jahr 1624 kommt er nach Rom, wo er eine Zeit lang die Mode des Caravaggismo übernimmt. 1631 wird er Mitglied der Akademie San Lucca, wahrscheinlich verkehrt er auch mit Il Dominichino. Zwischen 1638 und 1639 entsteht eine erste Serie der *Sakramente*; gleichzeitig erhält er von Richelieu den Auftrag für *Vier Bacchanten* und für einen *Triumph Neptuns*. 1640 kehrt er nach Frankreich zurück, wo er mit Ehren überschüttet wird. Jedoch kommen verschiedene Projekte nicht vorwärts, und er entschließt sich 1642 zur Rückkehr nach Rom. 1655-1656 zeichnet und modelliert er Statuen für den Superintendenten Fouquet. Die *Vier Jahreszeiten*, zwischen 1660 und 1664 für den Herzog Richelieu entstanden, stellen Poussins Hauptwerk der späten Jahre dar. Chateaubriand schreibt an einer Stelle seiner *Vie de Rancé*: «Dieses Gemälde erinnert an ein verlassenes Zeitalter oder eine Greisenhand: Bewundernswert bebte darin die Zeit! Oft kündeten Genies in ihren Meisterwerken so vom Ende ihrer Zeit: Es ist ihre Seele die davonfliegt».

...hinter der Sintflut muss man den Genozid verstehen...

Rembrandt (1606-1669)

Der Philosoph (1632)

Öl auf Tafel, 28 x 34 cm, Louvre Paris

Obwohl er an der Leydener Universität eingeschrieben ist, besucht Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, genannt Rembrandt, nicht die dortigen Vorlesungen, sondern geht beim Maler Jacob van Swanenburgh in die Lehre und arbeitet 1624 für sechs Monate mit Pieter Lastman in Amsterdam. Zurück in Leyden gründet er seine eigene Werkstatt und erlangt 1628 die Aufmerksamkeit Constantijn Huygens', Jurist, Dichter und Sekretär des Niederländischen Stadthalters Friedrich Heinrich; Mit Huygens unterhält er ein Jahrzehnt Beziehungen. 1634 heiratet er, als er sich bereits im Judenviertel Amsterdams (Breestraat) niedergelassen hat, Saskia van Uylenburgh, die Nichte eines Kunsthändlers; So wird er schnell in Händlerkreisen als Porträtist, Historienmaler und Kupferstecher bekannt. Gegen 1642, als seine Frau stirbt und kurz darauf finanzielle Schwierigkeiten beginnen, die 1657 im Verkauf seiner Güter gipfeln, hat es Rembrandt zu Reputation und Renommee gebracht. Aber in seinen letzten Jahren werden Aufträge immer seltener. Er arbeitet zuletzt im Kunsthandel, den sein Sohn Titus zusammen mit Hendrickje Stoffels gründet, und stirbt 1669 in Amsterdam. *Der Philosoph* entstand zu Ende der Leydener Periode. Das Bild ist in der Mitte geteilt durch eine «Treppe, die sich aus den Nachtschatten hernieder schraubt», wie Valéry es ausdrückt, und zeigt das Gesicht eines Greises, bei Studium und Meditation in sich versunken; Dieser gehört zum Typus Prophet, Seher oder Mann Gottes, welche Rembrandt sein ganzes Leben hindurch gemalt hat (Apostel Paulus, oder Mattheus und der Engel...).

...das Feuer, die Feuerstelle, die Glut des Geistes...



Photo: D. R. RMH - Musée du Louvre, Paris.

Pieter Bruegel (1525-1569)

Les Chasseurs dans la neige (1565), huile sur panneau, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne
Pieter Bruegel l'Ancien, surnommé Pierre le Drôle ou Bruegel le Paysan, aurait étudié à Anvers auprès de Pieter Coecke. Sous doute fréquenta-t-il aussi, pour le plaisir et pour l'étude, des noces villageoises. Van Mander le raconte. Mais à Anvers ou à Bruxelles, ses amis furent des savants et des philosophes. Virgile, Ovide, Lucrèce, Laërce, Épicure et Héraclite étaient de ses lectures. Reçu franc-maître à la guilde des peintres d'Anvers en 1551, il s'inspira des thèmes démoniaques de Bosch. Il entreprit un voyage en Italie (vers 1552), d'où il ramena de nombreux dessins, surtout des paysages alpins. De retour à Anvers, il produisit dessins, gravures et estampes pour l'imprimerie "Aux quatre vents" de Hieronymus Cock (paysages, scènes au contenu satirique, moral ou allégorique), se consacrant tardivement à la peinture. Il s'installa à Bruxelles après avoir épousé la fille de Pieter Coecke, Mayken, en 1563. Bruegel réalisa en 1565 le cycle des saisons : *La Journée obscure, La Fenaison, La Moisson, Le Retour du troupeau, Les Chasseurs dans la neige* — une sixième œuvre a été perdue. Aux Pays-Bas, s'ajoutaient aux quatre saisons deux saisons complémentaires : le petit printemps et la fin de l'automne. Le cycle de Bruegel commence avec le petit printemps (*La Journée obscure*) et s'achève par un tableau hivernal (*Les Chasseurs dans la neige*). L'année commençait alors à Pâques. En 1575, le début de l'année fut fixé au 1^{er} janvier.

...le destin humain coupé de toute forme de Providence...

Francesco Guardi (1712-1793)

La Gondole sur la lagune (vers 1780), huile sur toile, 25 x 38 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milan
Francesco Guardi étudia avec son frère aîné, Gian Antonio, qui reprit l'atelier familial fondé par son père Domenico. Jusqu'à la mort de ce dernier, il est très difficile de préciser avec certitude la part de chacun des trois "frères Guardi", comme on les désigne dans le testament de Benedetto Giovannelli : Gian Antonio, Francesco et Nicolò. En effet, ils exécutèrent ensemble des scènes de genre et des scènes religieuses d'une facture nerveuse, hachée, qui dénotent notamment l'influence de Tiepolo, leur beau-frère. Après ses premières œuvres traversées de figures suspendues ou de compositions en taches lumineuses d'une étonnante intensité, Francesco Guardi fut célèbre comme peintre de Venise. Il semble s'être consacré aux vedute, aux paysages de la lagune, surtout à partir de 1760. Comme Canaletto, il représenta les fastes vénitiens, mais en abandonna le caractère statique. En 1782, il reçut la charge officielle de réaliser des tableaux en souvenir des fêtes pour les visites à Venise de Pie IV. Guardi sut imposer un style personnel, parfois qualifié de pré-impressionnisme, à l'époque même où triomphait le néo-classicisme. "Guardi s'inscrit dans une tradition de maîtres mineurs, dont je pense qu'ils ont aussi leur place dans l'histoire de l'art. L'un des plus grands au XVIII^e siècle, c'est Tiepolo. Guardi est le premier des maîtres de second ordre, qui témoignent de zones de la psyché, de perspectives de la sensibilité négligées des grands. C'est un aspect de l'histoire de l'art qui m'a toujours intéressé, tout comme j'ai écouté avec beaucoup de plaisir, quoique n'en faisant pas mon ordinaire, de nombreux maîtres mineurs de l'école vénitienne en musique." (Hugues Dufourt).

...l'hiver des petites gens qui ont été débarqués de l'histoire...

Pieter Bruegel (1525-1569)

Die Jäger im Schnee (1565), Öl auf Tafel, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum Wien
Pieter Bruegel der Ältere, auch Pieter der Lustige oder Bauernbruegel genannt, lernt in Antwerpen bei Pieter Coecke. Wahrscheinlich wohnt er während der Zeit aus beruflichen Gründen und zum Vergnügen Bauernhochzeiten bei. Van Mander berichtet uns dies. Sonst verkehrt er in Antwerpen und Brüssel jedoch mit Gelehrten und Philosophen. Er liest Virgil, Ovid, Lukrezius, Lauerius, Epikur und Heraklit. Als er Meister in der Antwerpener Malergilde wird, interessieren ihn die dämonischen Themen Boschs. Gegen 1552 unternimmt er eine Italienreise, von wo er mit zahlreichen Zeichnungen, vor allem Alpenlandschaften, zurückkehrt. In Antwerpen entstehen dann Zeichnungen, Stiche und Drucke für die Druckerei *Zu den Vier Winden* von Hieronymus Cock ; Es sind dies Landschaften, Satyr- und moralistische Geschichten sowie Allegorien ; Spät erst widmet er sich wieder der Malerei. Nachdem er 1553 die Tochter Pieter Coeckes, Mayken, heiratet, lässt er sich in Brüssel nieder. 1656 entsteht sein Jahreszeitenzyklus *Der dunkle Tag, Die Heuernte, Die Kornernte, Die Rückkehr der Herde, Die Jäger im Schnee* sowie ein sechstes, verloren gegangenes Gemälde. Der holländischen Tradition entsprechend gibt es also sechs statt vier Jahreszeiten mit einem zusätzlichen Vorfrühling und einem Spätherbst. Bruegels Zyklus beginnt mit dem Vorfrühling (*Der düstere Tag*) und endet im Winter (*Die Jäger im Schnee*). Denn bis dato war Neujahr an Ostern, erst 1575 wurde es auf den 1. Januar verlegt.

...das menschliche Schicksal abgeschnitten von jeglicher Vorsehung...

Francesco Guardi (1712-1793)

Die Gondel in der Lagune (gegen 1780), Öl auf Leinwand, 25 x 38 cm, Poldi Pezzoli Museum Mailand
Francesco Guardi lernt bei seinem älteren Bruder Gian Antonio, welcher die Werkstatt von seinem Vater Domenico übernahm. Bis zu dessen Tode ist es sehr schwierig, die Rollen der drei «Guardi-Brüder» Gian Antonio, Francesco und Niccolò (genannt im Testament Benedetto Giovannelli) zu unterscheiden. In der Tat arbeiten die drei zusammen an Genre- und religiösen Szenen, charakterisiert durch eine nervöse, unterbrochene Strichführung, welche den Einfluss ihres Schwagers Tiepolo verrät. Nach seinen ersten Werken, die durchsetzt sind von schwerelosen Figuren oder Kompositionen voll blinkender Lichttupfen, welche eine erstaunliche Intensität erreichen, wird Francesco Guardi als Vedutenmaler Venedigs berühmt. Ab 1760 widmet er sich in der Form der Vedute vor allem der Lagunenlandschaft. Ähnlich wie Canaletto malt er die venezianischen Feste, jedoch in weit weniger statischer Weise. 1782 erhält er den öffentlichen Auftrag für die Bilder zur Erinnerung an den Venedigbesuch Pius IV. Guardi verfeinert seinen persönlichen Stil, den man zeitweise präimpressionistisch nennen kann, zu einer Zeit, als der Neoklassizismus vorherrscht. «Guardi reiht sich in die Tradition der Kleinmeister ein, denen ich durchaus ihren Platz in der Kunstgeschichte zugestehe — einer ihrer Größten im 18. Jahrhundert ist Tiepolo. Guardi ist der erste dieser Meister der zweiten Reihe, der in die Zonen der Psyche, der Sensibilität und der Perspektiven vordringt, welche von den großen Meistern vernachlässigt wurden. Dieser Aspekt der Kunstgeschichte hat mich stets interessiert, ganz so wie ich in der Musik gleichwohl mit Vergnügen, wenn auch nicht regelmäßig, einer Vielzahl von Kleinmeistern der Wiener Schule gelauscht habe» (Hugues Dufourt).
...der Winter der kleinen Leute, von der Geschichte ausgebootet...

La Boîte de Pandore, ou de la peinture

Entretien avec Hugues Dufourt

Ma découverte de la peinture fut précoce et décisive. Mon père avait un frère et une sœur qui ont peint toute leur vie. Ma petite enfance s'est donc déroulée, pour partie, dans un contexte d'atelier, avec des odeurs de peinture et des pots à couleurs. De plus, étant vénitien d'origine, je fréquente depuis toujours l'école vénitienne, «coloriste», par opposition à la tradition toscane, plus rigoureuse, plus géométrique, plus articulée aux concepts et au dessin, à la représentation ordonnée des choses et à leur maîtrise rationnelle. Au contraire, le monde vénitien, celui de Bellini par exemple, l'un de ses fondateurs, est plus proche de la peinture flamande. Venise entretenait d'ailleurs des liens étroits avec l'école flamande, comme avec les peintres rhénans. À Venise, il existe une tradition complexe, centrée sur l'intensification de l'apparence. Et le monde de la peinture vénitienne, de Giorgione, du Titien ou du Tintoret, cherche non à maîtriser le monde sensible, mais à capter l'apparence, la valeur éphémère, la singularité d'un instant. Il ne s'agit pas de donner ici une interprétation impressionniste de l'art vénitien, mais il est certain que les peintres de cette école se sont sciemment dégageés de l'emprise du dessin, pour se tourner vers le monde coloré, reconnaissant d'ailleurs, parmi les premiers dans l'histoire de la peinture, une valeur spécifique, spatiale, à la couleur. La couleur comporte une charge, sinon une valeur expressive propre, et une spatialité spécifique.

J'ai parfois donné l'impression d'être plus enclin à la tradition des maîtres anciens. C'est faux. Quand j'ai entamé musicalement ce débat, je n'ai pas voulu le faire avec mes contemporains, alors même que j'ai adhéré pleinement et spontanément à leurs avant-gardes. Autrement dit, ma tournure d'esprit m'a conduit avant tout vers la peinture abstraite, le futurisme, l'expressionnisme et le surréalisme, dont le dénominateur commun est le refus d'une représentation imagée traditionnelle. J'ai toujours vu dans la peinture du XX^e siècle comme une expression non métaphorique, mais directe, un équivalent intelligible, immédiatement perceptible, de l'évolution de la musique, laquelle reste évidemment plus médiatisée, et donc, d'une certaine manière, plus difficile d'accès. Si j'ai choisi les thèmes de la peinture ancienne, c'était pour ne pas m'exposer directement. Je n'ai pas voulu m'impliquer dans une attitude militante, polémique, fût-elle positive, à l'égard d'une peinture qui m'était en quelque sorte trop substantielle. J'ai donc choisi la tradition, mais non comme métaphore des problèmes de la peinture du XX^e siècle. La tradition était pour moi une façon de me distancier et d'interroger l'histoire, les grands thèmes de l'existence, comme la solitude, le délaisement et l'idée de nature dans l'œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien. Ou comme ceux, religieux, du mal radical et de la colère divine dans *Les Chasseurs dans la neige*, expression d'un pessimisme historique absolu. Ou comme celui, théologique, du *Déluge* chez Nicolas Poussin. *La Maison du sourd* évoque Goya, et un monde horrible, où l'homme se révèle être de son pire — sans pour autant qu'il y ait chez Goya une condamnation radicale de l'humanité ; Goya prend sa part du destin commun.

Mais je n'ai pas traité que de thèmes existentiels, moraux, théologiques. Je me suis intéressé, dans *Le Philosophe selon Rembrandt* notamment, à des thèmes plus spécifiques, auxquels la peinture apportait un éclairage tout particulier. Rembrandt a traduit comme nul autre, sinon Velasquez, le monde des valeurs spirituelles, d'une certaine expérience de la pensée. Et c'est pourquoi je me suis saisi de la thématique du philosophe. Après tout, c'est mon métier. J'ai voulu décrire, communiquer, de façon sensible, ces expériences que les phi-

Die Büchse der Pandora oder Über Malerei

Ein Gespräch mit Hugues Dufourt

Für mich kam die Entdeckung der Malerei sehr früh und war entscheidend. Ein Bruder und eine Schwester meines Vaters malten ihr ganzes Leben lang. So war ich schon als kleines Kind mit Maltöpfen und den Gerüchen der Farben vertraut. Dazu kommt, dass ich mich, da meine Familie ursprünglich aus Venedig stammt, schon immer für die venezianische Schule interessierte: Die der Koloristen also, die im Gegensatz zur toskanischen Tradition stehen, welche strenger, geometrischer, artikulierter in Anlage und Zeichnung, geordneter in ihrer Darstellung der Dinge und vernunftgemäßen Beherrschung ihrer Mittel ist. Dagegen steht die Welt der Venezianer, etwa Bellinis, der zu ihren Begründern gehört, der flämischen Malerei viel näher. Venedig pflegte ja enge Bande zur flämischen und auch zur rheinischen Schule. Die venezianische, komplexe Tradition dreht sich um die Intensivierung des Scheins. Und die Malerei eines Giorgiones, eines Tizians oder Tintoretos versucht nicht, die erfassbare Welt zu beherrschen, sondern das Scheinbare einzufangen, den vergänglichen Wert, die Einzigartigkeit eines Moments. Ich möchte hier keine impressionistische Definition der Venezianer geben, aber sicher sind die Maler dieser Schule losgelöst vom starken Einfluss der Zeichnung und mehr der Welt der Farben zugewandt, mit als erste in der Geschichte der Malerei erkennend, dass der Farbe ein spezifischer räumlicher Wert zu eigen ist.

Manchmal habe ich den Eindruck erweckt, als ob ich eher der Tradition der alten Meister gewogen wäre; dies stimmt nicht. Als ich diese Debatte hinsichtlich der Musik anschnitt, wollte ich sie nicht mit meinen Zeitgenossen führen, zumal ich ja spontan und voll und ganz ihren Vorkämpfern zugeneigt war. Andersherum gesagt hat mich meine geistige Kehrtwendung in allererster Linie zur abstrakten Malerei geführt, zu den Futuristen, Expressionisten und Surrealisten, deren gemeinsamer Nenner doch die Verweigerung einer traditionellen Abbildung ist. Die Malerei des 20. Jahrhunderts betrachtete ich immer als ein deutliches, unmittelbar erfassbares Äquivalent — und nicht als metaphorischen, sondern als direkten Ausdruck — zur Entwicklung der Musik, welche natürlich indirekter und deshalb auch schwieriger im Zugang bleibt. Wenn ich also Themen aus der alten Malerei gewählt habe, tat ich dies, um mich nicht direkt zu exponieren. Ich wollte mich nicht in eine militante, polemische Haltung begeben (auch wenn sie positiv sein mag) angesichts einer Malerei, die mir irgendwie zu substantiell ist. Die alte Malerei wählte ich also nicht als Sinnbild für die Probleme der Malerei des 20. Jahrhunderts. Sie ist für mich Mittel zur Distanzierung und Hinterfragung der Geschichte, zum Durchleuchten großer existentieller Themen wie Einsamkeit, Verlassenheit und Naturvorstellung im Werk Pieter Bruegel d.Ä.; oder aber auch die der religiösen Themen wie das radikal Böse und der göttliche Zorn in den *Jägern im Schnee*, Ausdruck eines absoluten historischen Pessimismus, oder ähnlich die der theologischen Themen einer *Sinfliut* bei Poussin. *Das Haus der Tauben* weist auf Goya hin und eine schreckliche Welt, in der sich der Mensch als ihr Schlimmstes entpuppt, ohne dass Goya eine radikale Verdammung der Menschheit ausspräche — Goya nimmt am allgemeinen Schicksal teil.

Ich habe aber nicht allein existentielle, moralistische und theologische Themen behandelt. Namentlich im *Philosophen nach Rembrandt* interessierten mich spezifische Themen, welche die Malerei ganz besonders erhellen. Wie kein zweiter (vielleicht außer Velasquez) hat Rembrandt die Welt der geistigen Werte, einer bestimmten Erfahrung des Denkens, übersetzt. Deshalb hat mich die Thematik des Philosophen gefesselt. Schließlich ist das mein Beruf. Ich wollte auf einfühlsame Weise die Erfahrungen beschreiben und mitteilen, welche die Philosophen nie erwähnen und die den Erscheinungsformen der Geisteswelt und des spezifischen Scheins zu eigen sind. Für mich war das der einzige Weg, meine



losophes n'évoquent jamais, et qui sont les expériences des mondes de l'esprit en tant qu'imaginaires spécifiques. C'était pour moi l'unique façon de transmettre les moments d'exaltation de ma jeunesse, quand je traduisais de longs passages du *Phèdre* de Platon, et plus tard des *Ennéades* de Plotin. Le monde philosophique, en tant que forme spéculative, est un imaginaire spécifique, auquel malheureusement seuls les philosophes ont accès. J'ai tenté ici de donner une traduction sensible à ces expériences très particulières, à ces insolites investigations d'imaginaires que représentent les mondes philosophiques.

D'autre part, comme tout art, la peinture invente, chemin faisant, sa norme, et produit ses formes de façon originale et irréductible au passé. La peinture est pour moi une façon d'aborder, comme tout un chacun, le monde de l'art, alors même que je suis un professionnel de la musique. La pratique professionnelle donne certes une expérience plus aiguisée, mais au fond plus restreinte, que celle de l'amateur. Et donc, d'une certaine manière, traiter de la peinture en musique, c'était préserver en moi, et pour moi, les droits de l'amateur.

Je n'ai pas de concept clairement défini pour thématiser le lien entre peinture et musique. Mais je dirais, de manière un peu confuse, que j'ai choisi de traiter de la peinture pour parler de l'art comme d'une expérience spécifique. Ni analogie, ni métaphore, ni même correspondance entre les arts. Tous ces termes sont, à mon sens, trop académiques. L'art est toujours la pulsion qui prend forme et qui, par là même, se supprime. Ce n'est ni une sublimation, ni une pulsion cristallisée, mais le développement d'un rapport fondamental avec la transgression. C'est aussi une épreuve de vérité. En dehors de tout rapprochement traditionnel ou académique, Hegel avait remarqué un moment musical de l'art en général et de la peinture en particulier, où la subjectivité se constitue, s'affirme comme telle dans la dissolution des contours de tout ce qu'elle appréhende. Je me suis toujours intéressé à ce thème. Il existe une œuvre majeure, fondatrice à mes yeux de l'histoire de l'art, celle de Riegl, qui traite de ce thème sur des échelles de très longue durée. Riegl aborde l'art ornemental, des origines à l'art égyptien, puis la transformation du code grec, et donc des codes classiques de pratique et de perception, dans l'art romain du Bas-Empire, qui est un art de la laideur, non plus frontal, mais emporté par une inquiétude diffuse, et qui connaît une sorte de paroxysme chez les contemporains de Plotin. Ces moments que je ne privilégie pas dans un ordre de valeur esthétique, sont des moments de l'histoire de l'art auxquels je suis attaché. Riegl a aussi consacré une somme admirable à l'art hollandais et au portrait de groupe du XVII^e siècle, où il montre comment un espace agrégatif se convertit peu à peu en un espace pictural à la fois unitaire et intériorisé. À trois reprises, dans la très haute Antiquité, dans l'art de l'époque romaine tardive et dans l'art qui précède le XVII^e siècle et y conduit, Riegl montre trois types d'évolution comparables qui ont pour terme une sorte de dissolution du monde de l'objet dans un monde de relations intériorisées. Cette naissance de l'espace subjectif, de l'art subjectif de l'intériorité, m'intéresse. J'y vois une manifestation plus ample, globalement musicale, qui touche à des secteurs de la sensibilité, et qui excède le domaine étroitement et spécifiquement musical.

Ainsi que Charles Rosen l'a montré pour le style classique ou Lowinsky pour la Renaissance, les grands styles de la musique présentent quelque chose de comparable à ce que l'on perçoit pour l'évolution de la peinture. La musique s'intériorise et fait disparaître peu à peu tous les éléments d'inertie, que sont la verticalité trop contraignante de l'harmonie, l'horizontalité trop contraignante du contrepoint ou l'empilement des voix. Lowinsky et plus tard Rosen ont montré combien le sens de la musique occidentale consistait à dépasser ces relations d'inertie, à intérioriser le mouvement des déterminations, jusqu'à

jeugdliche Erregung weiterzugeben, zu einer Zeit als ich lange Abschnitte aus Platons *Phädrus* und später aus Plotins *Enneaden* übersetzte. Die philosophische Welt als spekulative Form ist eine spezifische Scheinwelt, zu der leider nur die Philosophen Zugang haben. Ich habe hier versucht, eine Erklärung unter der Berücksichtigung dieser sehr speziellen Erfahrungen zu geben, dieser Untersuchungen des Scheinbaren, welche die Welt der Philosophie darstellen.

Andererseits erfindet die Malerei, wie jede Kunst, im Lauf ihrer Zeit ihre Norm und hinterlässt unverrückbare originale Formen in der Vergangenheit. Malerei ist für mich ein Weg, in die Welt der Kunst einzudringen, obgleich ich ja Musiker bin. Die berufliche Praxis verhilft sicherlich zu einer schärferen, aber im Grunde auch beschränkteren Wahrnehmung als die des Liebhabers. Und so bedeutet für mich das Behandeln malerischer Themen in meiner Musik in gewisser Weise eben die Rechte des Laien in mir und für mich zu bewahren.

Ich habe kein klar definiertes Konzept, um die Verbindung zwischen Malerei und Musik darzulegen. Vielleicht würde ich in einer etwas konfusen Art sagen, dass ich das Thema Malerei wählte, um über Kunst zu sprechen als eine spezifische Erfahrung, und weder als Analogie noch als Metapher und nicht einmal als Entsprechung zwischen den Künsten. Alle diese Begriffe sind für mein Verständnis zu wissenschaftlich. Kunst ist immer ein Pulsieren, das Form annimmt, und sich dadurch selbst unterdrückt. Es ist eben weder Erhöhung, noch erstarrtes Pulsieren, sondern die Entwicklung einer grundsätzlichen Beziehung zum Überschreiten. Es ist auch eine Überprüfung der Wahrheit. Bar jeder herkömmlichen oder akademischen Annäherung hat Hegel ein musikalisches Moment in der Kunst im allgemeinen und in der Malerei im speziellen festgestellt, wo sich Subjektivität formiert und als solche bestätigt, in der Auflösung der Konturen, um die sie bangt. Dieses Thema interessierte mich schon immer. Es gibt ein Hauptwerk von Riegl, in meinen Augen grundlegend für die Kunstgeschichte, welches dieses Thema sehr umfassend behandelt. Riegl erörtert die ornamentale Kunst, die Ursprünge in der ägyptischen Kunst, daraufhin den griechischen Kodex und dann den klassischen Kodex von Praxis und Wahrnehmung in der römischen Kunst des Unteren Kaiserreiches, einer Kunst des Hässlichen, nicht mehr kühn, aber getragen von einer unbestimmten Unruhe, die zu einer Art Höhepunkt gelangt bei den Zeitgenossen Plotins. Diese Punkte, die ich nicht einer ästhetischen Werteordnung unterwerfe, sind Momente in der Kunstgeschichte, die mich fesseln. Riegl hat auch ein beachtliches Kapitel der holländischen Kunst und den Gruppenporträts im 17. Jahrhundert gewidmet, worin er darlegt, wie sich ein additiver Raum nach und nach in einen malerischen Gesamttraum verwandelt, der gleichzeitig einheitlich und abgeschlossen ist. Anhand von drei Wiederholungen – in der Spätantike, in der spätromischen Kunst und in der Kunst, die dem 7. Jahrhundert vorausgeht und dieses einleitet – zeigt Riegl drei Typen einer vergleichbaren Entwicklung, die eine Art Zersetzung der Welt des Objekts in eine Welt der abgeschlossenen Bezüge zum Ziel haben. Diese Geburt des subjektiven Raums, der subjektiven Kunst und der Abgeschlossenheit interessieren mich. Ich sehe darin eine umfassende, rundum musikalische Äußerung, welche Seiten der Sensibilität berührt und den Bereich des rein Musikalischen überschreitet.

So wie es Charles Rosen für die Klassik und Lowinsky für die Renaissance darlegten, sind die großen Stilepochen der Musik vergleichbar mit der Entwicklung in der Malerei. Die Musik verschließt sich und verdrängt nach und nach alle Elemente, die dem Trägheitsgesetz folgen, als da wären eine zu zwingend gedachte Verticalität der Harmonie und Horizontalität des Kontrapunkts so wie Stimmichtung. Lowinsky, später auch Rosen, haben gezeigt, wie sehr die Entwicklungsrichtung in der abendländischen Musik dieses Gesetz der Impulserhaltung zu bewältigen und vorhersehbare Bewegungen auszuschiessen suchte, bis sie fließend und fähig zum subjektiven Ausdruck wurde.

Les rendre à la fois fluides et capables d'une expression subjective. Cette expression subjective se situe à l'envers des conquêtes de la mécanique, et l'instrument de musique est cet intermédiaire entre l'objectivation des relations techniques dans le monde occidental et le parti subjectif qu'on en tire. Voilà pourquoi j'ai avant tout une version relativement unifiée de cette évolution du monde occidental, et, sans aucun romantisme, sans chercher à imposer des valeurs ou un ordre de représentation idéologique, je pense que la plus grande musique se fait dans la plus grande subtilité et le plus grand raffinement.

Les champs de tension observés par Rosen sont principalement entre des ordres traditionnels de l'écriture (contrepoint, harmonie, rythmique, accentuation, à la rigueur agogique). Alors même que le style classique résolvait un certain nombre d'antagonismes, il en créait de nouveaux dont nous sommes les héritiers directs. Scherchen a identifié dans un article toutes les techniques inventées par Beethoven pour intensifier son matériau. Seul un musicien du XX^e siècle pouvait poser une telle problématique, rétrospective, et l'appliquer à Beethoven. Scherchen est ici un contemporain de Barraqué. L'intensification du matériau se traduit par une intensification des ordres et des registres évoqués. Mais, à partir du moment où l'orchestre se constitue et où Beethoven lui donne une dimension dramatique inégalée, la musique, dans ses déterminations formelles, entre dans un conflit de plus en plus dramatique avec la matière, dont elle tire au XIX^e siècle un langage de l'énergie, mais aussi de la profondeur, d'un étagement des plans, d'une expression de l'intériorité. Au XIX^e siècle, et plus encore au XX^e siècle, l'orchestre se constitue, dans *Lohengrin* par exemple, comme une émergence aérienne de la profondeur. Par conséquent, les rapports de la forme et du fond analysés chez Riegl, de la texture et de la dynamique des graves qui vont en s'évasant et en s'approfondissant, ces strates, ces couches matérielles qui s'étagent dans la durée, s'imbriquent dans la simultanéité, s'organisent dans un dégradé très savant de l'orchestration, comme chez Berlioz, ce travail à la fois en direction d'une homogénéité, mais aussi en direction d'une caractérisation plus fine de petits groupes, tout cela est amorcé au XIX^e siècle et caractérise l'expression du XX^e siècle. Les déterminations traditionnelles de l'écriture ne suffisent plus ni à rendre compte de l'effort propre accompli au XX^e siècle, ni même à en saisir les catégories pertinentes qu'il faut aujourd'hui réinventer. La métaphore de la peinture permet d'exprimer, de manière plus cursive, laconique, intuitive, des procédures abstraites et complexes de la musique. Car la musique passe malgré tout par une connaissance de plus en plus élaborée des composantes techniques et scientifiques du matériau, ce qui suppose une maîtrise de l'abstraction.

Ce qui me retient dans une peinture, c'est sa « sonorité intérieure », selon le mot de Kandinsky, mais aussi, et plus particulièrement dans la peinture ancienne, sa constitution temporelle, comme si la peinture des mondes anciens avait capté la singularité d'une époque, comme si cette singularité et la façon de vivre l'écoulement du temps étaient encloses dans chaque tableau, et comme si j'avais peut-être pour fonction d'ouvrir cette boîte de Pandore, de libérer ces temporalités encloses, concentrées, en quelque sorte, dans un écrivain. Chaque époque introduit non seulement une sensibilité, mais aussi, parmi la dimension essentielle de la sensibilité, une temporalité spécifique. Elle entretient donc un rapport déterminant à la durée, au temps vécu. La musique est un art récent. L'art musical des époques les plus reculées, pour autant qu'on le connaisse, qu'on puisse l'appréhender de façon plus ou moins indirecte, et qu'on puisse le reconstituer, n'était à mon sens pas assez élaboré pour pouvoir restituer pleinement les expériences de la durée de chaque époque et de chaque civilisation. Seul le monde moderne, qui est un monde essentiellement musical, est capable de sonder musi-

Dieser subjektive Ausdruck steht im Gegensatz zu den mechanischen Eroberungen; das Musikinstrument ist der Vermittler zwischen Objektivierung der technischen Bezüge zur westlichen Welt und subjektivem Teil, den man daraus herleitet. Deswegen habe ich vor allem eine einigermaßen vereinheitlichende Auffassung dieser abendländischen Entwicklung, und ich bin, ohne jegliche Romantik und ohne Werte oder Ideologie auferlegen zu wollen, davon überzeugt, dass große Musik durch größte Subtilität und Verfeinerung entsteht.

Die Spannungsfelder, welche Rosen beschreibt, bestehen hauptsächlich in den traditionellen Parametern des Komponierens (Kontrapunkt, Harmonie, Rhythmus, Akzentuierung und agogische Strenge). Und obwohl der klassische Stil eine bestimmte Anzahl von Antagonismen auflöste, schuf er auch neue, in deren Erbe wir direkt stehen. Scherchen beschrieb in einem Artikel sämtliche Techniken, die Beethoven zur Intensivierung seines Materials erfunden hatte. Nur ein Musiker des 20. Jahrhunderts konnte eine solche Fragestellung retrospektiv auf Beethoven anwenden. Hier zeigt sich Scherchen als Zeitgenosse von Barraqué. Die Intensivierung des Materials ist gleichzusetzen mit einer Intensivierung der Gliederung und der heraufbeschworenen Register. Aber vom Moment an, wo das Orchester sich formiert und Beethoven ihm eine bisher unerreichte Dramatik verleiht, tritt die Musik bezüglich ihrer formalen Bestimmungen in einen immer dramatischer werdenden Konflikt mit der Materie, aus der sie im 19. Jahrhundert eine Sprache voller Energie, aber auch voll Tiefgründigkeit bezieht, Abstufung in der Anlage und einen Ausdruck der Abgeschlossenheit. Im 19., noch mehr im 20. Jahrhundert zeigt sich das Orchester, beispielsweise im *Lohengrin*, als luftiger Auftritt von Tiefgründigkeit. Folglich ist der von Riegl analysierte Bezug zwischen Form und Inhalt, zwischen Textur und Dynamik, der sich ausbreitend und immer weiter eindringend tiefen, diesen Materialschichten, die sich im zeitlichen Verlauf übereinander legen, sich in der Gleichzeitigkeit verschachteln und sich in einem sehr gelehrten Grad der Orchestrierung anordnen (wie bei Berlioz), diese Arbeit sowohl in Richtung auf Homogenität als auch auf eine feinere Charakterisierung der einzelnen Gruppen ist im 19. Jahrhundert schon gänzlich angelegt und wird dann typischer Ausdruck des 20. Jahrhunderts. Die traditionellen Bestimmungen des Komponierens reichen nicht mehr aus, um den geglückten Anstrengungen des 20. Jahrhunderts gerecht zu werden, noch um daraus die passenden Kategorien zu schöpfen, welche heute neu erfunden werden müssen. Die Metapher der Malerei erlaubt fließend, treffend und intuitiv, die abstrakten und komplexen Vorgänge der Musik zu erklären. Denn die Musik wird trotz allem zusehends von einer wachsenden Kenntnis ihrer technischen und wissenschaftlichen Bausteine durchdrungen, was eine Beherrschung der Abstraktion voraussetzt.

Was ich mir von einem Bild merke, ist sein 'innerer Klang', wie es Kandinsky ausdrückte, aber auch, speziell bei der alten Malerei, sein zeitlicher Aufbau; So, als ob die Malerei der alten Zeiten die Einzigartigkeit ihrer Epoche eingefangen hätte, als ob diese Einzigartigkeit und die Art, das Verstreichen der Zeit zu leben, im Bild eingefangen wären, und als ob es meine Aufgabe wäre, diese Büchse der Pandora zu öffnen, die eingeschlossene Zeitlichkeit zu befreien, welche da wie in einem Schmuckkästchen schlummert. Jeder Epoche ist doch eine spezifische Empfindsamkeit zu eigen, aber eben auch, innerhalb der wesentlichen Dimensionen der Empfindung, eine spezifische Zeitlichkeit. Sie steht also in ganz bestimmtem Bezug zur Dauer, zur gelebten Zeit. Im Gegensatz zur Malerei ist die Musik jedoch eine neuere Kunst. Die frühen Musikepochen, soweit man sie kennt und auf mehr oder weniger indirekte Weise begreifen oder wiederherstellen kann, können für mich die Erfahrung der Dauer jeder Epoche und der zugehörigen Zivilisation nur ungenügend wiedergeben. Nur die moderne Welt, die eine grundlegend musikalische ist, ist fähig, jegliche Vergangenheit, die von Bildender Kunst unendlich viel besser gesammelt wurde, musikalisch auszuloten. Also gebe ich der Musik nicht denselben Stellenwert wie der Malerei. Die Malerei scheint

calement tout le passé que la peinture ou les arts plastiques avaient infiniment mieux recueilli. Je ne donne donc pas un statut égal à la peinture et à la musique. La peinture me paraît être jusqu'à une époque récente un moyen infiniment privilégié, par rapport aux autres formes d'art, en tout cas à la musique, laquelle, quel que soit son raffinement, est un art qui, historiquement, n'a pas tous les moyens d'équivaloir à la peinture.

Les quatre hivers sont mes quatre saisons. Pourquoi exclure automne, printemps et été ? À mon avis, pour la même raison que Wagner exprimant les plus grands doutes à l'égard des fresques paradisiaques de Liszt. Wagner s'interrogeait : « Mais comment peut-il écrire des paradis ? Écrire un paradis, cela valait pour Dante, mais notre époque n'en est plus capable, et nous ne pouvons donc plus écrire que des paradis idéologiques. » En un certain sens, je ne me sens pas capable d'écrire un printemps, un été ou un automne de la vie. Cela me semblerait être une entreprise idéologique de glorification harmonisante d'un statut quo. Mais notre époque s'est donné les moyens de traduire des expériences que les époques précédentes ne pouvaient exprimer qu'avec plus de difficultés. Ces quatre hivers sont quatre expériences différenciées de l'hiver, et sont donc, pour moi, une façon de traduire ce que je pense de ce siècle de fer, dont j'espère que nous sommes sortis à tout jamais.

Quatre hivers, c'est-à-dire quatre expériences bien distinctes et spécifiques du XX^e siècle. La première est le déluge, et derrière le déluge, il faut comprendre le génocide. La seconde est le philosophe devant l'âtre. C'est un hiver souriant, où j'essaye d'exprimer le monde des valeurs auxquels nous devrions aspirer, c'est-à-dire le multiculturalisme, les formes de l'universalité toujours à réinventer. J'ai refusé, écarté ou refoulé, dans toute ma production, l'idée de nature, qui n'a pas totalement disparu, loin s'en faut, de mon imaginaire. Elle est omniprésente dans *Saturne*, dans les ressacs et le monde houleux de la mer que j'ai souvent exprimés et que je traduis encore dans le déluge. Le déluge, c'est l'eau ; le philosophe, c'est le feu, l'âtre, l'embrasement de l'esprit. Bruegel introduit les valeurs terrestres, l'imaginaire d'une terre qui n'apporte que l'indifférence, le gel, la solitude, le délaissement et cette immensité indolente à laquelle nous sommes confrontés. Bruegel représente pour moi le destin humain coupé de toute forme de Providence. Quant à Guardi, sa *Gondole sur la lagune* est à rapprocher de la *Lugubre Gondole* de Liszt. C'est même le thème de mon œuvre. J'ai aussi voulu exprimer mon expérience culturelle de Venise, une expérience réelle et non nostalgique, car les Vénitiens sont étrangers, sinon réfractaires, à la nostalgie. Avec Guardi, c'est l'hiver des petites gens qui ont été débarqués de l'histoire, l'hiver des laissés-pour-compte de la vie. Alors que Le Tintoret et Le Titién expriment la chute, celle de Venise au regard de l'histoire universelle, Francesco Guardi peint une ville qui n'est plus que l'ombre d'elle-même, et qui a même de la peine à se représenter comment elle a pu assumer son propre passé. Guardi peint un monde de ruines et se décrit lui-même. Mais ce qui fait le génie de sa peinture, c'est sa sensibilité à l'apparence, aux moments fugitifs, éphémères, à ce qui fait tout le prix de la vie humaine, c'est-à-dire la singularité irréductible de ses moments.

Quant à la temporalité de ces œuvres, *Le Déluge*, c'est la temporalité théologique et la considération du mal radical. *Le Philosophe*, c'est une temporalité évidemment spéculative, et j'y décris le patient travail de l'universel. Bruegel, c'est la forme de protestation éthique contre les exactions. Enfin Guardi, c'est une peinture qui capte l'instant, l'éphémère, en sachant qu'elle ne pourra sauver que cela de l'histoire, mais au moins cela.

Propos recueillis par Laurent Feneyrou. Paris, le 18 juin 2001

mir bis in die jüngste Vergangenheit eine ungemein privilegierte Ausdrucksform gegenüber den anderen Kunstformen zu sein, jedenfalls gegenüber der Musik, die – egal wieviel Feinheit sie auszeichnet – historisch gesehen in ihren Mitteln der Malerei nicht gleichwertig ist.

Die vier Winter sind meine vier Jahreszeiten ; Warum schließe ich Herbst, Frühling und Sommer aus? Für mich mit der selben Begründung, die Wagner angesichts der paradisiischen Fresken Liszts in große Zweifel versetzte und ihn fragen ließ: « Wie kann er bloß Darstellungen des Paradieses schreiben? Dies war einem Dante möglich, unsere Epoche ist nicht mehr dazu fähig, und folglich können wir nur noch ideologische Formen des Paradieses beschreiben ». Ich fühle mich in gewisser Weise unfähig, einen Frühling, Sommer oder Herbst des Lebens zu komponieren. Dies wäre für mich eine ideologische Unternehmung, die den Status quo auf harmonisierende Weise verherrlicht. Jedoch hat sich unsere Epoche selbst die Mittel gegeben, um Erfahrungen wiederzugeben, welche vorhergehende Epochen nur mit größeren Schwierigkeiten wiedergeben konnten. Diese vier Winter also sind vier unterschiedliche Wahrnehmungen des Winters und für mich eine Möglichkeit, meine Gedanken über unsere heutige Eisenzeit auszudrücken; eine Zeit, der wir hoffentlich auf immer und ewig entkommen sind.

Vier Winter, also vier Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, genau unterschieden und spezifisch. Die erste und die letzte Erfahrung ist die Sintflut, darunter ist auch der Genozid zu verstehen. Der zweite Winter entspricht dem Philosophen vor dem Kamin. Dies ist ein lächelnder Winter, worin ich versuche, jene Werte auszudrücken, nach welchen wir streben sollten: Multikulturalität und die jederzeit neu erfindbaren Formen von Universalität. Ich habe auf die Idee der Natur verzichtet, mich davon ferngehalten oder sie gar verdrängt; trotzdem ist sie bei weitem nicht aus meiner Vorstellung verschwunden. Sie ist allgegenwärtig im *Saturnus*, in den Brandungen und unruhigen Meerwelten, die ich oft beschrieb und auch in der Sintflut beschreibe. Die Sintflut steht für das Wasser, der Philosoph ist gleich dem Feuer, der Feuerstelle oder der Glut des Geistes. Als dritter Winter steht Bruegel mit seinem Ausdruck irdischer Werte ; Er konfrontiert uns mit der Vorstellung einer Welt, die nur Gleichgültigkeit, Frost, Einsamkeit, Verlassenheit und diese immense Nachlässigkeit birgt. Für mich verkörpert Bruegel das menschliche Schicksal abgetrennt von jeglicher Vorsehung. Was Guardi betrifft, steht seine *Gondel in der Lagune* Liszts *Gondola lugubre* nahe. Dies ist das Thema meines Stückes. Ich wollte darin meine kulturelle Erfahrung von Venedig ausdrücken, eine reale und nicht etwa nostalgische Erfahrung, wo doch die Venezianer der Nostalgie fern stehen, ihr geradezu abhold sind. Bei Guardi wird dies ein Winter der kleinen Leute, die von der Geschichte ausgebootet wurden, der Winter derer, denen das Leben die Annahme verweigert hat. Während Tintoretto und Tizian den Untergang darstellen, den Untergang Venedigs in Anbetracht der universellen Geschichte, malt Guardi eine Stadt, die nur noch Schatten ihrer selbst ist und sogar Mühe hat, zu zeigen, wie sie ihre eigene Vergangenheit aufnehmen konnte. Guardi malt eine Welt voll Ruinen und beschreibt sich damit selbst. Aber das Geniale an seiner Malerei ist die Sensibilität für die Erscheinung, für den flüchtigen, vergänglichen Moment, für alles, was den Preis menschlichen Daseins mit der unwiederbringlichen Einzigartigkeit seiner Momente ausmacht.

Was die Zeithaftigkeit dieser Werke betrifft, bezeichnet *Die Sintflut* die theologische Zeithaftigkeit und die Betrachtung des radikal Bösen. *Der Philosoph* ist die offensichtlich spekulative Zeithaftigkeit, und ich beschreibe darin die geduldige Arbeit am Universellen. Bruegel bedeutet eine Form ethischen Protests gegen alle Formen von Nötigungen. Und Guardis Malerei schließlich verkörpert den Augenblick, der das Vergängliche einfängt, wohl wissend, dass sie nur diesen Teil der Geschichte retten kann, aber wenigstens diesen.

Aufgezeichnet durch Laurent Feneyrou, Paris, 18. Juni 2001

Couleurs

Maxime Joos

Le cycle des *Hivers* achève un moment musical commencé avec *Le Philosophe selon Rembrandt* dont la composition remonte aux années 1987-1992. Et pourtant, dès son origine, le projet mentionnait bel et bien l'ordre suivant : *Le Déluge* d'après Poussin, *Le Philosophe selon Rembrandt*, *Les Chasseurs dans la neige* d'après Bruegel, *La Gondole sur la lagune inspirée de Guardi*. Ce quadriptyque ne peut permettre une quelconque permutation dans l'ordre de présentation des œuvres ; car chacune d'elles repose sur un substrat conceptuel et musical bien particulier. *Le Déluge* se présente comme la métaphore musicale d'un phénomène naturel et d'un positionnement éthique lié à une perspective théologique, indissociable du problème du mal radical. Plus que cela, c'est la figuration de l'un par l'autre qu'elle prend en compte. *Le Philosophe selon Rembrandt* révèle une méditation sonore sur l'imaginaire philosophique, autrement dit incarne une expérience de la pensée. *Les Chasseurs dans la neige* décrivent un univers de solitude et de délaissement qui s'explique en partie par l'inspiration "mêlée de panthéisme et de pessimisme historique absolu" présente dans la toile, tandis que *La Gondole sur la lagune* ouvre sur un point de vue singulier, sur la radicalisation d'une perspective tant historique et picturale que musicale.

Si le tableau de Rembrandt exposé au Louvre, une huile sur bois de 1631, dont le titre exact est *Le Philosophe en méditation*, frappe par son admirable composition – sur la gauche un philosophe qui médite, en bas à droite une femme qui s'affaire, doublés de la présence d'une lumière venue de la lucarne et d'un escalier à vis, "sans assise", comme "suspendu dans les airs" –, autant dire qu'il en est de même de la toile de Guardi exposée au musée Poldi Pezzoli de Milan qui porte le titre officiel *La Lagune grise*. Cette peinture visionnaire pose comme un fait en soi la dramatisation de la couleur où ciel et lagune ne sont départagés que par une simple ligne d'horizon formée par des architectures perceptibles au loin. Plus généralement, Hugues Dufourt a été frappé par la particulière qualité des fonds substantiels des peintures (des jeux de gris et de verts). Dans la toile de Poussin, c'est un camaïeu de gris allant jusqu'à l'anthracite qui confère à ce monde son aspect plombé. Chez Guardi, il n'est qu'à admirer le fond de préparation rouge qui sous-tend la toile constituée par une dominante de gris-vert.

Faut-il pour autant en conclure que les peintures sont les agents d'un programme ? Faut-il plutôt y voir un prétexte à un processus de composition ? A l'exemple du *Philosophe*, l'œuvre picturale est le lieu de la lutte entre forme et matière, où "le désordre des forces animées" crée cette "sorte d'espace tourbillonnaire", si excellemment mis en perspective dans l'escalier à vis, enjeu de la structure hélicoïdale de la forme. En quoi la peinture peut-elle engendrer la musique ? Selon Hugues Dufourt, la peinture par essence "préfigure la musique". S'intéresser à la peinture, à l'histoire du colorisme, c'est affronter la question de la "dualité entre la couleur et le trait". En musique, elle prend la forme de la confrontation ou de la fusion entre le timbre et la hauteur. Des quatre compositions, *La Gondole sur la lagune* est celle qui pose avec le plus d'acuité la conception particulière de l'harmonie-timbre. En combinant des dispositions d'intervalles relativement restreintes, la partition crée un continuum de tout l'espace vertical. Autrement dit, "l'ensemble des notes apparaît dans un espace interstitiel qui ne rompt jamais avec ce qui précède". Les dispositifs idiomatiques vont de pair avec la caractérisation des formations instrumentales. Dans cette dernière pièce, Hugues Dufourt a composé avec un maximum de contraintes, tant intervalliques que timbriques. Car les lois du timbre imposent également leurs exigences, à la manière d'un crible supplémentaire.

Farben

Maxime Joos

Der *Winterzyklus* vollendet ein "Moment Musical", einen musikalischen Augenblick, der mit dem zwischen 1987 und 1992 komponierten *Philosophen nach Rembrandt*, begann. Die Reihenfolge der einzelnen Teile des Zyklus stand jedoch von Anfang an fest : *Die Sintflut nach Poussin*, *Der Philosoph nach Rembrandt*, *Die Jäger im Schnee nach Bruegel*, *Die Gondel in der Lagune nach Guardi*. Die vier Teile des Bilderzyklus können in ihrer Reihenfolge nicht beliebig ausgetauscht werden, denn jedes einzelne beruht auf einer besonderen Konzeption und musikalischen Aussage. *Die Sintflut* erweist sich als musikalische Metapher für ein Naturereignis und eine ethisch-theologische Sichtweise, die untrennbar mit dem Problem des grundsätzlich Bösen verbunden ist. Mehr noch, es ist die bildliche Darstellung des Einen durch das Andere, dem es Rechnung trägt. *Der Philosoph nach Rembrandt* offenbart ein klangliches Meditieren über die philosophische Gedankenwelt, oder, anders gesagt, verkörpert er eine Erfahrung des Denkens. *Die Jäger im Schnee* beschreiben eine Welt voll Einsamkeit und Verlassenheit, teilsweise inspiriert vom „Panthéismus und dem grundsätzlichen historischen Pessimismus“ des Gemäldes. *Die Gondel in der Lagune* dagegen zeigt eine einzigartige verschärfte Sichtweise auf, sowohl in historischer als auch bildnerischer oder musikalischer Hinsicht.

Wenn Rembrandts Gemälde, dessen genauer Titel *Meditierender Philosoph* ist (1631, Öl auf Holz, Louvre), durch eine wunderbare Komposition besticht – links der in sich versunkene Philosoph, im Vordergrund der rechten Bildseite eine arbeitende Frau, beide Figuren sind durch einen durch das Dachfenster fallenden Lichtschein sowie durch eine „schwebende“, wie „in der Luft hängende“ Wendeltreppe betont – so trifft dies ebenso auf Guardis Werk zu, das im Poldi Pezzoli Museum Mailand hängt und den offiziellen Titel *Die Graue Lagune* trägt. Ein visionäres Gemälde, das in sich die Dramatisierung der Farbe geradezu verkörpert. Himmel und Lagune sind nur durch eine einfache horizontale Linie getrennt, die eine entfernt wahrnehmbare Stadtsilhouette markiert. Allgemeiner gesprochen war Hugues Dufourt von der einzigartigen Qualität dieser gehaltvollen Farbtiefe tief beeindruckt, dieses Spiels von Grün- und Grautönen. In Poussins Gemälde ist es eben eine Grisaille von Hellgrau bis Anthrazit, das dieser Welt einen bleiernen Schimmer verleiht. Guardi verzaubert uns bei seinem Werk mit der rot grundierten Leinwand, auf der Graugrüntöne vorherrschen.

Muss man daraus schließen, dass diese Gemälde uns ein Programm vermitteln sollen? Oder liefern sie vielmehr den Vorwand für einen Kompositionsprozess? Am Beispiel des *Philosophen* sieht man, dass das malerische Werk Ort der Auseinandersetzung zwischen Form und Materie ist, wo das «Ungeordnete der beseelten Kräfte» eine «Art wirbelnden Raum» erzeugt, dessen schraubenförmige Struktur so herrlich in der Wendeltreppe Gestalt findet. Wodurch kann Malerei Musik hervorbringen? Hugues Dufourt zufolge liegt es in der Natur der Malerei, dass sie „Musik bereits erahnen“ lässt. Das Interesse für Malerei und für die Geschichte des Kolorismus, wirft die Frage nach dem „Gegensatz zwischen Farbe und Zeichenstrich“ auf. Auf die Musik übertragen bedeutet das die Gegenüberstellung oder Verschmelzung von Klangfarbe und Klanghöhe. Von den vier Kompositionen verdeutlicht *Die Gondel in der Lagune* am stärksten die besondere Konzeption von „Harmonie – Klangfarbe“. Durch das Kombinieren relativ dicht angeordneter Intervalle entsteht in der Partitur in der gesamten vertikalen Ausrichtung ein Kontinuum. Anders gesagt „ist die Gesamtheit der Töne in eine bindegewebsartige Struktur gebettet, die nie mit dem vorangehenden bricht.“ Die «idiomatische Anordnung» geht mit der Instrumentierung Hand in Hand. Dieses letzte Stück des Zyklus hat Hugues Dufourt hinsichtlich Intervallen und Klangfarben mit einem Maximum an Vorgaben komponiert. Denn durch die Wahl der Klangfarbe unterwirft man sich gleichzeitig ihren

Par son ampleur, le cycle fait de la durée son fondement même. Comment, en effet, envisager la concordance des différents volets de l'œuvre? Pour cela, Hugues Dufourt aime à citer une expression de Bergson, philosophe de la durée: pour appréhender une œuvre si longue soit-elle, "je m'enferme dans mon problème et je vais jusqu'au bout". Chercher une cohérence extérieure aux *Hivers* reste relativement fallacieux. "Les concordances sont souvent celles que l'on attend le moins". Les normes de durée et de perception sont remises en cause, du fait des proportions du cycle, plus de deux fois plus importantes qu'un opus de Gustav Mahler, au profit d'une nouvelle catégorisation de la dimension spatiale, car l'expérience de la temporalité passe précisément par la conquête de l'espace à l'orchestre, en particulier dans *Les Chasseurs dans la neige*. Dans ce troisième volet dont l'idée remonte à la jeunesse d'Hugues Dufourt, plusieurs structures de base – "structures de fond" selon l'expression de George Perle – cimentent le discours: la marche harassante, l'immensité, enfin le déplacement au sens freudien du terme.

La première est liée au spectre du *Wanderer*, caractérisé par des idiomes sonores – allures plutôt qu'allusions musicales –, empruntés au monde de Schubert, de Mahler (en particulier l'une des *Nachtmusik* de la *Septième Symphonie*), de Debussy ainsi que de Berlioz et son *Chœur des bergers* dans l'*Enfance du Christ*. Point de citation, mais plutôt une remémoration filigranée, cryptée, non identifiable comme telle. La juxtaposition de ces éléments simples, de ces quelques indices seront perçus comme des signaux fantomatiques et non comme des motifs. "Leurs réapparitions, de manière symptomatique, ont moins une valeur structurelle que déclenchante." Les éléments de la marche progressive – paradoxalement une marche qui ne mène nulle part – confèrent aux *Chasseurs dans la neige* un facteur de permanence, de statisme. En cela, cette marche sourde n'est absolument pas comparable aux mouvements de marche de la *Sixième Symphonie* de Mahler.

La seconde notion est celle qui se rattache le plus à la notion d'espace musical. Comment décrire l'immensité, si ce n'est en traitant l'orchestre comme une métaphore spatiale. La conquête de cette dimension passe en particulier par le déploiement des intervalles du quintette à cordes. Ainsi, se dévoilent de très larges tessitures qui tendent à donner l'impression d'une musique aérée, quasi diaphane. Quand le temps se fait espace; quand l'espace se fait temps. Est-ce une manière de créer de la distance, voire de la distanciation? À cette distance s'ajoute une autre clé des *Chasseurs dans la neige*: le "déplacement".

A la suite d'Adorno, qui faisait de la "variante" l'un des fondements de la logique compositionnelle de Mahler et de Berg mais aussi à travers l'idée de "transition infime", on est tenté de considérer ici le "déplacement" de perspective comme un prolongement de la "variante" mahlérienne, ou comme une "métabole" au sens où l'entend Henri Dutilleul. Ce volet du cycle introduit des états du discours, des strates, des moments qui remettent en cause le discours antérieur. "Freud relève trois types de déplacement conduisant à des compromis [...]: «Déplacement par voie associative: hystérie. Déplacement par similarité (conceptuelle): névrose obsessionnelle, caractéristique du lieu et peut-être aussi de l'époque où s'est produite la défense. Déplacement d'ordre causal: paranoïa.» Le déplacement tend par suite à recouvrir ce que Freud nomme au niveau de l'interprétation des rêves la «déformation» ou plutôt la «transposition»: cette dernière consiste proprement dans une «ruse» de la représentation inconsciente [...]. Mais le déplacement est par ailleurs décrit dans l'interprétation des rêves comme un type original de formation inconsciente aboutissant au décentrement du contenu manifeste par rapport au contenu latent.¹"

Gesetzmäßigkeiten, die wie ein zusätzlicher «Filter» wirken. Durch seinen zeitlichen Umfang macht der Zyklus die Dauer selbst zu seinem eigentlichen Thema. Wie ist die zeitliche Abfolge der einzelnen Bildteile zu verstehen? Dafür zitiert Hugues Dufourt gerne einen Satz des Philosophen Henri Bergson, der sich mit den Begriffen Dauer und Zeit auseinandergesetzt hat: Um ein Werk zu begreifen, wie lang es auch immer sei, «verschließe ich mich in mein Problem und gehe bis zum Ende». Einen äußeren Zusammenhang zwischen den einzelnen *Wintern* herstellen zu wollen, könnte trügerisch sein. «Oft sind Übereinstimmungen genau dort, wo man sie am wenigsten vermutet». Aufgrund der Werkproportionen, die doppelt so groß sind wie die eines Gustav Mahlerschen Opus, werden die Normen von Dauer und Wahrnehmung zugunsten einer neuen Kategorisierung der Raumdimension aufgehoben. Denn das Orchester erobert sich genau diese Erfahrung der Zeitlichkeit vom Raum, besonders in *Die Jäger im Schnee*. In diesem dritten Bildteil, dessen Idee in Hugues Dufourts Jugend entstand, bestimmen mehrere Grundstrukturen – «structures de fond» nach einem Ausdruck von George Perle – das Geschehen: die ermüdende Wanderung, Unermesslichkeit und schließlich «Verschiebung» im Freudschen Sinne.

Der erste dieser Begriffe ist mit dem «Wanderer-Motiv» verbunden, charakterisiert durch klangliche Idiome (eher Grundstimmungen als musikalische Anspielungen), welche der Welt von Schubert, Mahler (hier speziell einer seiner Nachtmusiken der 7. Sinfonie), aber auch Debussy und Berlioz (dem Hirtenchor aus «L'Enfance du Christ») entlehnt sind. Es handelt sich dabei nicht um Zitate, sondern um ein zartes, heimliches und nicht als solches erkennbares Wiedererinnern. Durch die Aneinanderreihung dieser einfachen Elemente und dieser wenigen Indizien werden diese schemenhaft und nicht als Motive wahrgenommen. «Ihr immer wiederkehrendes, fast symptomatisches Auftauchen hat weniger strukturellen als auslösenden Charakter». Die Elemente der – paradoxerweise nirgendwohin führenden – Vorwärtsbewegung verleihen den *Jägern* ein Moment von Beständigkeit und Bewegungslosigkeit. Hierin ist dieser lautlose Marsch mitnichten vergleichbar dem Marsch in Mahlers 6. Sinfonie.

Der zweite Begriff kommt dem des musikalischen Raumes am nächsten. Unermesslichkeit lässt sich am besten darstellen, indem das Orchester wie eine räumliche Metapher eingesetzt wird. Die Eroberung dieser Dimension geschieht vor allem durch Ausweitung der Intervalle im Streichquintett. So entstehen weite Lagen, die dazu neigen, einen schwerelosen, fast transparenten Musikeindruck entstehen zu lassen. Wenn Zeit zu Raum und Raum zu Zeit wird. Soll damit Distanz geschaffen werden oder sogar eine distanzierte Betrachtungsweise? Im *Jäger im Schnee* kommt zum Schlüsselbegriff Distanz ein weiterer hinzu: «Die Verschiebung».

Adorno folgend, der die «Variante» als eine der logisch-kompositorischen Grundlagen bei Mahler und Berg als dem Meister des «kleinsten Übergangs» ausmachte, könnte man bei Hugues Dufourt die «Verschiebung» von Perspektive als Fortführung der Mahlerschen «Variante» erachten oder als Verwandlung im Sinne Henri Dutilleul. Dieser Teil des Zyklus führt in Zustände ein, die hinsichtlich Diskurs, Schichtung und Momenten den vorangegangenen Diskurs wieder in Frage stellen. «Freud unterscheidet drei Arten der Verschiebung, die zu Abwehrmechanismen führen [...]: «Verschiebung nach dem Assoziationsprinzip führt zu Hysterie, Verschiebung nach dem Ähnlichkeitsprinzip (gesetzmäßig) führt zur Zwangsneurose (bestimmt vom Ort und vielleicht auch vom Zeitpunkt der eintretenden Abwehr), und schließlich Verschiebung der kausalen Logik, die zur Paranoïa führt». Die Verschiebung tendiert folglich dazu, die Verwandlung oder Übertragung, wie es Freud in seiner *Traumdeutung* nennt, zu verbergen. Letztere stellt eigentlich eine «List» des Unbewussten dar [...]. Aber die Verschiebung wird andererseits in der *Traumdeutung* als ein ursprüngliches Muster der unbewussten Überführung des manifesten Trauminhalts in Bezug zum latenten Trauminhalt beschrieben.¹

Outre les structures fondamentales des *Chasseurs dans la neige* auxquelles peuvent s'ajouter les figures sonores du cisaillement et du trille, véritable liant entre deux systèmes acoustiques lointains, il faut mentionner les "éléments rituels" du *Déluge*, premiers indices du cycle que perçoit l'auditeur. Ce sont d'abord les "restes d'une humanité", les "résidus de l'expression subjective" représentés par des scansions verticales, quant à elles comparables à des "colonnes funéraires" bientôt totalement abolies par le cataclysme. A ces traces de "déplorations" succéderont les événements paroxystiques. Cependant, Hugues Dufourt souhaite éviter de suggérer les dramatisations de type psychologique. Si paradoxal que cela puisse paraître, les grands effets démonstratifs ou anecdotiques se font rares. Le paroxysme a sa place mais il ne peut être traité comme un élément isolé; il doit engendrer sa propre suite.

Exprimer l'ambivalence du temps, telle est la prérogative invoquée dans le cadre du *Déluge*. La tension entre phénomène naturel et point de vue éthique provient du fait que "le cataclysme est ici considéré comme une figure de l'esprit. Plutôt que pur déchaînement factuel de l'énergie, il est un symbole. Le drame de l'esprit n'est pas celui de la subjectivité. Il est comme un drame à la troisième personne". Echos de ces figurations, les structures musicales du *Déluge* sont de plusieurs sortes: jeux d'alliages entre les instruments à vent, techniques de fragmentation du matériau, techniques d'intensification du discours, tous ces éléments font du *Déluge* une pièce "sans réconciliation, sans apaisement, sans perspective". Cette première pièce fournit l'énergie initiale, avant que la pesanteur ne l'emporte et que s'imposent l'écrasement, l'étouffement et l'oppression.

Le *Philosophe* qui lui succède constitue un travail "sur les rapports du temps, du timbre, de l'harmonie et de la mouvance": "Par sa couleur sonore, cette œuvre procède d'un certain minimalisme. J'ai voulu exposer des nuances et des rapports extrêmement différenciés. Pour pouvoir exposer une logique colorée, il faut étaler ces couleurs sonores dans le temps, et donc, occuper du temps. Il n'y a pas de forme rigoureusement définie, mais des transitions qui se développent et se résorbent comme dans le tableau de Rembrandt, un chef-d'œuvre essentiellement méditatif [...]. J'ai cherché un équivalent dans ma musique. Les teintes, les couleurs, les accords se transforment les uns dans les autres et doivent créer une durée non affirmative, fondée sur une pure spéculation."²

Le cycle des *Hivers* est une œuvre faite de transitions, en raison de ses agencements de textures. Le dernier des quatre volets, *La Gondole sur la lagune*, est notamment construit en une succession de petites séquences se fondant les unes dans les autres. "Si le cycle s'achève par une composition de couleurs qui s'apparente à certaines pages antérieures, telles la première partie de *Surgir*, d'amples passages de *Lucifer* ou encore le début de *La Maison du Sourd*, il n'en demeure pas moins que mon œuvre, malgré l'ampleur qu'a pu prendre le *Philosophe* selon Rembrandt, tente de répondre au problème de la grande forme."³

¹ Baldine Saint Girons, "Déplacement", *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 133.
² Hugues Dufourt, entretien avec Pierre Goldé, "Le musicien selon le philosophe", *Ars Musica* 92, Bruxelles, La voix du geste, mars 1992, in *Les Cahiers du Cirem* (Musique et Europe), Publications de l'Université de Tours, 1993, p. 168.
³ Communication personnelle.

Neben den Grundstrukturen in *Die Jäger im Schnee*, zu denen sich zisierte Klangfiguren und Triller als eigentliche Verbindung zwischen zwei weit entfernten Klangsystemen fügen, müssen die «rituellen Elemente» der *Sintflut* erwähnt werden, die ersten vom Zuhörer wahrnehmbaren Merkmale des Zyklus. Dies sind zunächst die «Überreste einer Menschheit», die «letzten Spuren eines subjektiven Ausdrucks» dargestellt durch vertikal ausgerichtetes Skandieren, seinerseits vergleichbar mit «Begräbniszügen», die bald durch die Kataklysmen außer Kraft gesetzt werden. Diesen Anzeichen von «tiefer Trauer» folgen Kulminationspunkte. Indessen liegt es nicht in Hugues Dufourts Absicht, psychologische Darstellungen nahezu legen. So paradox es erscheinen mag, sind große plakative, anekdotische Effekte selten. Der Höhepunkt hat seine Berechtigung, ist aber kein isoliert behandeltes Element, er bestimmt den weiteren Verlauf.

Es ist das Vorrecht von Poussins *Sintflut*, Zweideutigkeit der Zeit auszudrücken. Die Spannung zwischen Naturereignis und ethischem Standpunkt erklärt sich daraus, dass der «Kataklysmus hier als ein Abbild des Geistes» betrachtet wird. Mehr als wirklich entfesselte Energie ist er Symbol. Das geistige Drama ist nicht subjektiv, sondern spielt sich in der dritten Person ab. Die musikalischen Strukturen der *Sintflut* sind Echos dieser Bilder, die unterschiedlich widerhallen: Zusammenspiel der Bläser, Abspaltungstechniken des Klangmaterials, Verdichtung im Diskurs: All diese Elemente machen die *Sintflut* zu einem unversöhnlichen, ruhe- und perspektivlosen Stück. Diesem ersten Teil des Zyklus ist zu Beginn Energie inne, bevor die Schwere Überhand gewinnt und sich Zermalmen, Ersticken und Unterdrückung durchsetzen.

Der nachfolgende *Philosophe* ist eine Arbeit über «die Beziehung von Zeit, Klangfarbe, Harmonie und Strömungen»: «Die klangliche Farbigekeit dieses Werks rührt von einem gewissen Minimalismus her. Ich wollte verschiedene Schattierungen und sehr differenziert herausgearbeitete Beziehungen zeigen. Für die Darstellung einer farbigen Denkweise muss man diese klangliche Farbigekeit zeitlich ausbreiten, und also mit Zeit ausfüllen. Es gibt dafür keine streng definierte Form, sondern Übergänge, die sich entwickeln und wieder auflösen so wie in Rembrandts Gemälde, einem vor allem meditativen Meisterwerk [...] Dafür habe ich ein Äquivalent in meiner Musik gesucht. Schattierungen, Farben und Akkorde nehmen die Gestalt des jeweils anderen an und sollen eine unbestimmte, rein spekulative Dauer schaffen.»²

Der *Winterzyklus* ist aufgrund seiner Strukturen ein Werk der Übergänge. Vor allem das letzte der vier Bilder, *Die Gondole in der Lagune* besteht aus einer Folge von kurzen, ineinander übergehenden Sequenzen. «Der Zyklus endet mit einer Farbenkomposition, die an einige meiner früheren Werke anschließt, etwa an den ersten Teil von *Surgir*, an große Teile von *Lucifer* oder an den Anfang von *La Maison du Sourd*. Trotz des Umfangs des Stückes *Der Philosoph nach Rembrandt* kann der *Winterzyklus* als Versuch gesehen werden, der Problematik der Großform gerecht zu werden.»³

¹ Baldine Saint Girons, «Déplacement», *Dictionnaire de la Psychoanalyse*, Paris, Encyclopaedia Universalis - Albin Michel, 1997, Seite 133.
² Hugues Dufourt, Gespräch mit Pierre Goldé, «Le Musicien selon le philosophe», *Ars Musica* 1992 Brüssel, La voix du geste, März 1992, veröffentlicht in den *Cahiers du Cirem* (Musique et Europe), Publications de l'Université de Tours, 1993, Seite 168.
³ Persönliches Gespräch

Ensemble Modern

Irmela Boßler, flûte et flûte alto 1
 Angela Fischer-Winau, flûte, flûte basse et piccolo 2
 Michael Sieg, hautbois et cor anglais 1
 Jörg Schneider, hautbois et cor anglais 2
 Roland Diry, clarinette en si et en mi, cor de basset 2
 Sherif Elrazzaz, clarinette en si et en mi, cor de basset 2
 Wolfgang Stryi, clarinette basse et contrebasse 3
 Karl Ventulett, basson 1
 Johannes Rupe, basson et contrebasson 2

Franck Ollu, cor 1
 Étienne Godey, cor 2
 Valentin Garvie, trompette 1
 Sava Stoianov, trompette 2
 Uwe Dierksen, trombone 1
 Jonas Bylund, trombone 2
 Jozsef Juhasz, tuba

Rumi Ogawa-Helferich, percussion 1
 Wim Vos, percussion 2
 David Haller, percussion 3

Freya Ritts-Kirby, violon 1
 Geoffry Wharton, violon 2
 Jagdish Mistry, violon 3
 Gerdur Gunnarsdottir, violon 4
 Susan Knight, alto 1
 Kerstin Hüllemann, alto 2
 Ingrid Albert, alto 3
 Ashan Pillai, alto 4
 Eva Böcker, violoncelle 1
 Michael M. Kasper, violoncelle 2
 Peter Schlier, contrebasse 1
 Bruno Suys, contrebasse 2

Irmela Boßler, Flöte 1/ Altflöte
 Angela Fischer-Winau, Flöte 2/ Bassflöte / Piccolo
 Michael Sieg, Oboe/Englischhorn 1
 Jörg Schneider, Oboe/Englischhorn 2
 Roland Diry, Klarinette in B u. Es/Bassetthorn 1
 Sherif Elrazzaz, Klarinette in B u. Es/Bassetthorn 2
 Wolfgang Stryi, Bass-/Kontrabassklarinette 3
 Karl Ventulett, Fagott 1
 Johannes Rupe, Fagott 2/ Kontrafagott

Franck Ollu, Horn 1
 Étienne Godey, Horn 2
 Valentin Garvie, Trompette 1
 Sava Stoianov, Trompette 2
 Uwe Dierksen, Posaune 1
 Jonas Bylund, Posaune 2
 Jozsef Juhasz, Tuba

Rumi Ogawa-Helferich, Schlagzeug 1
 Wim Vos, Schlagzeug 2
 David Haller, Schlagzeug 3

Freya Ritts-Kirby, Violine 1
 Geoffry Wharton, Violine 2
 Jagdish Mistry, Violine 3
 Gerdur Gunnarsdottir, Violine 4
 Susan Knight, Viola 1
 Kerstin Hüllemann, Viola 2
 Ingrid Albert, Viola 3
 Ashan Pillai, Viola 4
 Eva Böcker, Violoncello 1
 Michael M. Kasper, Violoncello 2
 Peter Schlier, Kontrabass 1
 Bruno Suys, Kontrabass 2

La SACEM partenaire du Festival d'Automne à Paris

Partenaire du Festival d'Automne depuis de nombreuses années, la SACEM a choisi pour cette édition 2001, de s'associer à l'hommage rendu au compositeur Hugues Dufourt, en particulier au concert du 9 novembre où sera présenté en création mondiale *Le Cycle des Hivers*, interprété par l'Ensemble Modern sous la direction de Dominique My.

Les raisons de ce partenariat sont plurielles : tout d'abord bien sûr l'excellence de ce programme - Hugues Dufourt, à la fois comme compositeur et comme penseur, est l'une des personnalités les plus marquantes dans le monde musical d'aujourd'hui ; l'Ensemble Modern est une référence majeure parmi les formations allemandes spécialisées ; Dominique My s'est engagée avec passion dans la diffusion de ce répertoire.

Ce programme dédié à Hugues Dufourt illustre une autre exemplarité : celle du dialogue, de la rencontre entre un créateur et des interprètes de pays différents - c'est une démarche constante du Festival d'Automne ; celle aussi de l'engagement culturel que peuvent mettre en œuvre les sociétés d'auteurs de ces pays - le concert que parraine la SACEM sera également présenté en décembre 2001 puis en mars 2002 en Allemagne par l'Ensemble Modern, qui lui-même reçoit le soutien de la GEMA, homologue allemande de la SACEM, pour ses activités musicales.

A cet égard, ces sociétés, qui mènent déjà dans de nombreux domaines de la gestion des droits d'auteurs une politique de concertation étroite, ont dans le cadre de leurs interventions culturelles tissé des liens privilégiés. Elles organisent des réunions professionnelles et ont mis en commun des moyens destinés à encourager les échanges artistiques, la circulation des répertoires et des productions musicales, et toutes initiatives croisées de création, de diffusion et de pédagogie impliquant les deux pays.

Rejointes aujourd'hui par la SUISA pour la Suisse, elles se mobilisent pour accompagner des projets qui ne se limitent pas à une seule aire d'expression artistique, trouver des connexions possibles entre les spécificités culturelles, aider à développer et élargir les espaces de la modernité musicale.

Les programmes du Festival d'Automne répondent à ces objectifs et la SACEM y souscrit pleinement.

La SACEM/Action culturelle

Die SACEM, Partner des Festival d'Automne à Paris

Die SACEM, bereits seit vielen Jahren Partner des Festival d'Automne, hat sich aus dem Festivalprogramm im Jahr 2001 für seine Unterstützung die Hommage an den Komponisten Hugues Dufourt ausgesucht und damit das Konzert am 9. November, wenn die Weltpremiere des *Winterzyklus*, interpretiert vom Ensemble Modern unter der Leitung von Dominique My, zur Aufführung gelangt.

Die Gründe für diese Partnerschaft sind vielfältig: Da ist natürlich zuerst einmal das exzellente Programm - Hugues Dufourt ist gleichermaßen als Komponist und Philosoph eine der markantesten Persönlichkeiten der heutigen Musikwelt; Das Ensemble Modern stellt eine herausragende Referenz unter den deutschen Spezialensembles dar; Und Dominique My hat sich mit Leidenschaft für die Verbreitung dieses Programms eingesetzt.

Dieser Hugues Dufourt gewidmete Konzertabend veranschaulicht noch eine andere Beispielhaftigkeit: die des Dialoges, der Begegnung zwischen einem schöpferischen Geist und seinen aus einem anderen Land stammenden Interpreten - das ist ein beständiges Leitthema des Festival d'Automne; von dieser Beispielhaftigkeit ist auch das kulturelle Engagement, welches sich die Urheberrechtsgesellschaften der jeweiligen Länder zu Nutzen machen können - das Konzert unter der Patenschaft der SACEM wird im Dezember in Deutschland wiederholt werden vom Ensemble Modern, das seinerseits wiederum von der GEMA (Stiftung) unterstützt wird, dem deutschen Pendant zur SACEM.

In dieser Hinsicht haben beide Gesellschaften, die bereits in zahlreichen Betätigungsfeldern des Urheberrechts eine Politik des engeren Zusammenspiels verfolgen, im Rahmen ihres kulturellen Engagements privilegierte Verbindungen geknüpft. Sie organisieren professionelle Zusammenschlüsse und haben Mittel zur Verfügung gestellt zur Förderung des künstlerischen Austauschs, der Verbreitung von Musikprogrammen und -produktionen sowie für alle, beide Länder einschließenden Unternehmungen, die sich der Entstehung und Verbreitung künstlerischer Werke und pädagogischen Projekten widmen.

Heutzutage durch die SUISA mit der Schweiz verbunden, treffen diese Gesellschaften an, um Projekte zu begleiten, die sich nicht auf eine einzige künstlerische Ausdrucksweise beschränken, um mögliche Verbindungen zwischen den kulturellen Besonderheiten aufzuspüren und um zu helfen, die Räume der musikalischen Moderne zu entwickeln und auszuweiten.

Das Programm des Festival d'Automne entspricht diesen Zielen und die SACEM befürwortet diese ausdrücklich.

Die SACEM / Kulturprogramm

Dominique My, direction

Après ses études de piano, de musique de chambre, d'accompagnement et d'analyse à l'École Normale et au Conservatoire National de Musique de Paris, dans les classes de Germaine Mounier, Yvonne Loriod, Christian Lardé, Claude Ballif et Henriette Puig-Rogé, Dominique My est engagée par Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris, où elle est chef de chant de 1980 à 1982. Elle participe à la création française du *Grand Macabre* de Ligeti, puis à *La Tragédie de Carmen* de Marius Constant et Peter Brook, avant d'être accueillie par l'Atelier lyrique du Rhin et la Péniche Opéra. Dominique My dirige des formations comme l'Orchestre Philharmonique Belge, les orchestres des Opéras de Nancy et de Rouen, la Philharmonie de Lorraine, et travaille régulièrement avec l'Ensemble Modern et l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Philippe Fénelon, Jacques Lenot, Jean-Marc Singier, Hugues Dufourt et Gérard Pesson lui dédient des œuvres. Invitée régulièrement au Festival Présence de Radio France, à Musica de Strasbourg ainsi qu'au Festival d'Automne à Paris, elle enregistre de nombreux disques consacrés notamment aux œuvres de Murail, Fénelon, Pesson et Dufourt (*Watery Star*, *An Schwager Kronos*, *L'Espace aux ombres*). Depuis 1987, elle est directrice musicale de l'Ensemble Fa, et enseigne, depuis 1980, au Conservatoire de Cergy-Pontoise.

Ensemble Modern

L'Ensemble Modern donne son premier concert le 30 octobre 1980 à Cologne. Composé de dix-neuf musiciens de sept nationalités, il est très sollicité pour la musique du XX^e siècle et se produit régulièrement à l'Alte Oper de Francfort, à la Philharmonie de Berlin et au Konzerthaus de Vienne, mais aussi dans les principaux festivals européens et en tournée, où il interprète les classiques du XX^e siècle et les nouvelles tendances de la composition. Connu pour ses nombreuses créations ainsi que pour ses séminaires et *workshops*, l'Ensemble Modern participe à différentes manifestations théâtrales, chorégraphiques ou cinématographiques, enregistre notamment Feldman, Henze, Holliger, Kurtág, Nancarrow ou Nono, et travaille en étroite collaboration avec Lachenmann, Rihm ou Benjamin, les musiciens étudiant environ soixante-dix nouvelles œuvres par an. Installé à Francfort, où il organise depuis 1993 la série *Happy New Ears*, il vit essentiellement grâce au mécénat privé et aux recettes propres, et repose sur des structures de fonctionnement autonomes, les musiciens décidant collectivement des projets et des orientations artistiques. En 2000, à l'occasion de ses vingt années d'existence, l'Ensemble Modern, en collaboration avec la Ville de Francfort, passe dix commandes à des compositeurs de la jeune génération. Après *Ye Yan / La Nuit du banquet* de Guo Wenjing à Paris, Berlin, Bruxelles et New York, l'ensemble donnera dans la série *Klangfiguren*, à l'Opéra de Francfort, *Nacht* de Georg Friedrich Haas, et la création allemande du *Macbeth* de Salvatore Sciarrino. En mai 2002, débutera, à Vienne, une grande tournée européenne de *Three Tales*, nouvel opéra de Steve Reich et Beryl Korot (vidéo).

L'Ensemble Modern, sous l'égide de la Deutsche Ensemble Akademie, reçoit le soutien financier de la Ville de Francfort, du Land de Hesse, de la Fondation Culturelle des Länder de l'Allemagne, de la Fondation GEMA, et de la GVL.

Dominique My, Leitung

Nach ihren Studien der Fächer Klavier, Kammermusik, Liedbegleitung und musikalische Analyse an der École Normale und am Conservatoire National de Musique de Paris in den Klassen von Germaine Mounier, Yvonne Loriod, Christian Lardé, Claude Ballif und Henriette Puig-Rogé, wurde Dominique My von Rolf Liebermann an die Opéra de Paris engagiert, wo sie von 1980 bis 1982 Studienleiterin war. In dieser Funktion wirkte sie an der Französischen Erstaufführung von Ligetis *Grand Macabre* und später an *La Tragédie de Carmen* von Marius Constant und Peter Brook mit, bevor sie zum *Atelier lyrique du Rhin* und an die *Péniche Opéra* wechselte. Dominique My dirigierte bereits u.a. das Orchestre Philharmonique Belge, die Opernorchester von Nancy und Rouen, die Philharmonie de Lorraine und arbeitet regelmäßig mit dem Ensemble Modern und dem Orchestre Philharmonique de Radio France zusammen. Komponisten wie Philippe Fénelon, Jacques Lenot, Jean-Marc Singier, Hugues Dufourt und Gérard Pesson widmeten ihr Stücke. Sie ist häufig zum Festival Présence de Radio France, zum Festival Musica in Straßburg oder zum Festival d'Automne à Paris eingeladen und war bereits an zahlreichen CD-Einspielungen beteiligt, vor allem mit Werken von Murail, Fénelon, Pesson und Dufourt (*Watery Star*, *An Schwager Kronos*, *L'Espace aux ombres*). Seit 1987 ist sie die musikalische Leiterin des Ensemble FA und schon seit 1980 unterrichtet sie am Conservatoire de Cergy-Pontoise.

Ensemble Modern

Das Ensemble Modern gab sein Gründungskonzert am 30. Oktober 1980 im Deutschlandfunk in Köln. Es besteht aus 19 Mitglieder aus sieben verschiedenen Nationen, genießt einen hervorragenden Ruf für die Musik des 20. Jahrhunderts und spielt regelmäßig in der Alten Oper Frankfurt, im Konzerthaus Berlin, in der Kölner Philharmonie und im Wiener Konzerthaus sowie auf den bedeutendsten europäischen Festivals, wo es gleichermaßen Klassiker des 20. Jahrhunderts sowie neuste Kompositionen interpretiert. Das Ensemble ist bekannt für seine zahlreichen Uraufführungen und für Seminare wie das Nachwuchsforum, außerdem ist es an verschiedensten (Musik-)Theater- und Filmprojekten beteiligt. Es hat bereits zahlreiche CDs eingespielt u.a. Feldman, Henze, Holliger, Kurtág, Nancarrow oder Nono und arbeitet eng mit Komponisten wie Lachenmann, Rihm oder Benjamin zusammen. So erarbeiten die Musiker ungefähr 70 neue Stücke im Jahr. Sitz des Ensembles ist Frankfurt. Dort organisiert es seit 1993 die Konzertreihe „Happy New Ears“. Das Ensemble ist selbstbestimmt, d.h. es gibt keinen künstlerischen Leiter oder Chefdirigenten, sondern demokratisch und gemeinsam wird über Programmplanung, Dirigenten und eventuelle Gastsolisten entschieden. Anlässlich seines 20jährigen Bestehens vergab das Ensemble Modern gemeinsam mit der Stadt Frankfurt zehn Auftragskompositionen an Komponisten und Komponistinnen der jüngeren Generation. Auch in Zukunft wird die Nachwuchsarbeit eine feste Größe in der Arbeit des Ensembles sein. Nach Guo Wenjings *Ye Yan / The Night Banquet* in Paris, Berlin, Brüssel und New York folgen in der Reihe *Klangfiguren* an der Oper Frankfurt Georg Friedrich Haas' *Nacht* und die Deutsche Erstaufführung von Salvatore Sciarrinos *Macbeth*. Im Mai 2002 startet in Wien eine große Europatournee der neuen Videooper *Three Tales* von Steve Reich [music] und Beryl Korot [video]. Das Ensemble Modern wird gefördert über die Deutsche Ensemble Akademie e.V. durch die Stadt Frankfurt, das Land Hessen, die Kulturstiftung der Länder aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, die GEMA-Stiftung und die GVL.



OPÉRAS ET CONCERTS

La Petite Fille aux allumettes, Helmut Lachenmann / Peter Mussbach
Opéra National de Paris / Palais Garnier
Ye Yan, La Nuit du banquet, Guo Wenjing / Chen Shi-Zheng
Les Gémeaux / Sceaux / Scène nationale
Hugues Dufourt, Hivers, *Théâtre du Châtelet*
In nomine..., *Athénée Théâtre Louis-Jouvet*
Wolfgang Rihm, Athénée Théâtre Louis-Jouvet

THÉÂTRE

Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974
Simone de Beauvoir / Lecture par Sami Frey, *École Normale Supérieure*
Dispositif expérimental pour une rencontre avec les Åsa
Odile Darbelley et Michel Jacquelin, *Théâtre de la Cité Internationale*
Blood Links, William Yang, *Théâtre de la Cité Internationale*
Tête d'or, Paul Claudel / Claude Buchvald, *Théâtre des Bouffes du Nord*
La Festa, Spiro Scimone / Gianfelice Imparato, *Théâtre de la Cité Internationale*
Bar, Spiro Scimone / Valerio Binasco, *Théâtre de la Cité Internationale*
Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack, Federico León
Théâtre de la Cité Internationale
Zeno at 4 a.m., d'après Italo Svevo / William Kentridge / Handspring Puppet Company,
Centre Pompidou
La Cuisine, Peter Handke / Mladen Materic, *Théâtre de la Bastille*
Buchettino, d'après Charles Perrault / Chiara Guidi / Societas Raffaello Sanzio
Théâtre National de Chaillot
Giulio Cesare, William Shakespeare / Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio,
Odéon-Théâtre de l'Europe
North Atlantic, James Strahs / The Hairy Ape, Eugene O'Neill / **À vous, volant!**
de Paul Schmidt d'après Phèdre de Jean Racine / Elisabeth LeCompte
The Wooster Group, *Centre Pompidou*
Les Antigones, Jean Cocteau / Jean Anouilh / Tg STAN, *Théâtre de la Bastille*

DANSE

PartsøParis, *Théâtre de la Bastille, Théâtre du Rond-Point*
Cesc Gelabert / Gerhard Bohner, Im (Goldenen) Schnitt I et II, *Centre Pompidou*
Saburo Teshigawara, Luminous, *Créteil Maison des Arts*
Robyn Orlin, F.... (untitled), *Théâtre de la Cité Internationale*
Merce Cunningham Dance Company
Interscape, Way station, Biped, Rainforest, *Théâtre de la Ville*
Georges Appaix, M. encore !, *Théâtre de la Ville*

EXPOSITION

Jenny Holzer, *Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière et projections urbaines*

CINÉMA

L'autre Asie – cinéastes d'aujourd'hui, *Cinéma l'Arlequin*
Thierry De Mey, cinéaste, *Cinémathèque de la Danse*

Festival d'Automne à Paris, 156 rue de Rivoli, 75001 Paris. www.festival-automne.com.
Location par téléphone au 01 53 45 17 17 ou par Internet sur www.divento.com





faire du ciel le plus bel endroit de la terre

AIR FRANCE

FRFAP_2001-M-03-PRGS

2001/03/6

Membre de

L'Espace Affaires.
On peut venir de loin et arriver frais.
www.airfrance.com