

VALERY VORONOV
BORIS FILANOVSKY
NIKOLAÏ OBOUHOV
GALINA USTVOLSKAYA

OPÉRA NATIONAL DE PARIS – BASTILLE / AMPHITHÉÂTRE
22 OCTOBRE 2010



39^e édition

VALERY VORONOV BORIS FILANOVSKY NIKOLAÏ OBOUHOV GALINA USTVOLSKAYA

Valery Voronov

Aus dem stillen Raume...

(commande : AskolSchoenberg Ensemble, Concertgebouw d'Amsterdam, Festival d'Automne à Paris)

Boris Filanovsky

Words & Spaces

pour récitant et ensemble

Nikolaï Obouhov

Orchestrations, Elmer Schönberger
Quatre chansons sur des poèmes de Constantin Balmont pour soprano et ensemble
Izstuplenie, d'après *Le Livre de vie*, pour ensemble et voix de basse

Entracte

Galina Ustvol'skaya

Composition n°1, Dona nobis pacem

Composition n°2, Dies Irae

Composition n°3,

Benedictus, qui venit

Keren Motseri, soprano

Boris Filanovsky, voix

AskolSchoenberg Ensemble

Reinbert de Leeuw, piano et

direction

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

Avec le concours de la Sacem



Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Russie 2010 / www.france-russie2010.fr



Durée du concert : 120' plus entracte

Photo de couverture :

Nikolaï Obouhov

© Cliché Charl, Paris

Original conservé à la Bibliothèque Nationale de France

Valery Voronov

Aus dem stillen Raume

Composition : 2010

Effectif : flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, cor, trompette, trombone, timbales, harpe, piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse

Commande : AskolSchoenberg Ensemble, Concertgebouw d'Amsterdam, Festival d'Automne à Paris). Création

Durée : 15'

Entretien

Quelles ont été les rencontres artistiques qui vous ont marqué ?

Valery Voronov : Né à Moscou, je pratique la musique depuis l'enfance – mes premières émotions musicales furent assez diverses : *Madame Butterfly* de Puccini, le *Concerto pour piano* de Scriabine ont fait très tôt partie de la constellation de mes goûts. J'ai commencé à composer assez tôt. Dans ma jeunesse, j'ai été très impressionné par la musique d'Edison Denisov, qui se démarquait de la musique soviétique. J'aimais surtout *L'Écume des jours*, d'après Boris Vian – un auteur dont la prose m'accompagne encore aujourd'hui. Parmi mes émotions artistiques, je dois citer le travail d'Ernest et Gisèle Anserge (Nag Films).

Quand je suis arrivé à Minsk, dans les années 1990, pour y faire mes études, la vie culturelle n'était vraiment pas intense. Aujourd'hui encore, malgré Internet et les progrès de la technologie et de la communication, la Biélorussie est très isolée – c'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai décidé en 1995 de poursuivre ma formation en Allemagne, à Cologne, auprès de Krzysztof Meyer et de Hans Ulrich Humpert. Je crois que les cours de musique électronique seuls ont élargi ma compréhension du son, de sa nature et des lois physiques qui le régissent – et l'idée d'un flux entre son et silence.

Que recherchez-vous dans votre nouvelle œuvre *Aus dem stillen Raume* ? Quels sont les processus à l'œuvre dans la démarche d'écriture ?

V. V. : Je conçois cette nouvelle œuvre de chambre dans des tons clairs et transparents, un tissu sonore diaphane délicatement irisé et changeant. Les événements musicaux ne se distinguent pas avec netteté. Ils habitent avant tout l'émotion, ne forment pas d'image fixe. Ils s'expriment plutôt en vagues contours et silhouettes, s'écartant parfois du strictement perceptible – allant jusqu'à l'impalpable des murmures et des soupirs. Mes figures rythmiques, qui vont d'une simple réverbération à des processus plus complexes, font parfois naître un sentiment de « défaut de mise au point ». Les mélodies sont voilées, dissimulées, et donnent lieu à des mélés vivants et glissants, qui s'expriment au travers de champs sonores se condensant ou s'épanouissant.

Vous parlez d'un « défaut de mise au point » : utilisez-vous ainsi, ou essayez-vous de transposer en musique, des techniques d'écriture non musicales – venant comme ici de la photo ou du cinéma ?

V. V. : Le ton de la pièce est d'une grande douceur, comme si le matériau se concentrait pour aussitôt se dissiper. Je traite ces effets de rapprochement / éloignement d'une manière presque visuelle, l'essence même de l'objet que l'on observe se troublant jusqu'à s'évaporer. On a parfois l'impression de contempler l'abîme qui (comme l'écrit Nietzsche) se met à nous regarder à son tour au fond des yeux.

D'où vient ce titre, *Aus dem stillen Raume* (littéralement, *De l'espace calme et silencieux*) ?

V. V. : Le titre reprend en fait les paroles du dernier couplet d'une célèbre chanson des années quarante : *Lili Marleen*. Comme un écho du siècle passé, qui n'était, lui, pas du tout « still » (calme, serein). Le deuxième vers de ce couplet, *Aus der Erde Grund*, entre en résonance avec l'idée d'un *De Profundis*, qui est le titre que je voulais originellement donner à cette partition. J'ajoute pour plaisanter que le jour où l'on m'a fait

cette commande, j'étais chez un ami, en Israël, au bord du lac de Tibériade, l'un des points les plus bas sur la terre – bien en dessous du niveau de la mer –, c'était véritablement « en profondeur »...

Connaissez-vous les autres compositeurs, et les œuvres, qui sont au programme de ce concert ?

V. V. : Je connais Boris Filanovsky depuis longtemps. Nous sommes amis, même si nous n'avons passouvent l'occasion de nous voir. Je suis son travail avec plaisir ; c'est un travail polymorphe et passionnant. *Words & Spaces* est une œuvre forte, une vraie réussite, que Boris exécute brillamment. Je suis très heureux de notre voisinage dans ce programme.

J'ai entendu parler d'Obouhov bien avant de connaître sa musique. Partant d'un langage harmonique hérité du dernier Scriabine, il a découvert, parallèlement à d'autres musiciens du XX^e, la force et la pureté de l'échelle à douze sons – et en a déduit un nouveau système de notation qui lui est bien personnel. Je l'imagine comme un homme mystique, très croyant, sensible aux idées théologiques de l'orthodoxie russe et à des concepts comme la « lumière du Thabor » ou l'énergie divine. C'est justement la notion de « transfiguration » qui l'a poussé à inventer ses différents instruments, son « Crystal » d'abord, puis sa fameuse « Croix sonore » électro-acoustique.

L'univers musical d'Ustvol'skaya est un phénomène des plus profonds. Fortement lié à la musique populaire russe, d'un aspect géométrique et excessivement concentré, son système artistique est original et singulier. La force des éclats sonores qui trouent le silence et la torpeur saisit au moins autant que les élans expressifs. Son discours naît aux bornes extrêmes de l'émotion, et ne peut aller qu'à sa chute. Mais la masse et la concentration du tragique assurent une gradation du sentiment. Ustvol'skaya place l'auditeur aux frontières du musical, avec, suspendue au-dessus de lui, comme une épée de

Damoclès, la menace permanente d'en sortir tout à fait. Le caractère tragique de sa musique ne prend pas sa source dans les événements qui ont marqué sa vie, il coïncide avec eux. Galina Ustvol'skaya est l'un de ces rares artistes qui, au sein du bloc soviétique, sont parvenus à rester absolument sincères et sans compromis.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Biographie

Valery Voronov est né le 3 mars 1970 à Moscou où il reçoit ses premières leçons de musique dès l'âge de sept ans. Après des études au collège musical Glinka, il étudie à l'Académie de musique de Minsk avec Dimitri Smolsky. En 1995, il entre dans la classe de composition de Krzysztof Meyer à Cologne, tout en participant aux cours de Georg Katzer au château de Rheinsberg. En 2001, il poursuit sa formation auprès de Hans Ulrich Humpert au Studio de musique électronique de la Musikhoch-

schule de Cologne. Avec Boris Filanovsky, Dmitri Kourliandski, Sergej Newski, Anton Safronov et Alexei Sioumak, il fonde en 2005 le Structural Resistance Group (StRes), pour promouvoir les musiques d'aujourd'hui en Russie.

En 2004, Voronov a été compositeur en résidence au Festival des Nations. Il a obtenu de nombreux prix de composition, dont le Premier Prix à l'occasion de l'ouverture du salle Werner-Richard à Herdecke (2001) avec *Autumn Music* pour treize cordes.

En 2003, il bénéficie d'une bourse de composition de la ville de Tübingen. Commande du Schweizer Tonkünstlerverband, l'opéra *Le Mariage*, d'après la pièce de Nicolas Gogol et Modest Moussorgsky, a été donné en première mondiale en août 2008 dans une version achevée par Valery Voronov. Les œuvres de Valery Voronov ont été créées dans de nombreux festivals internationaux.

www.classicalcomposers.org/comp/voronov



Boris Filanovsky

Words & Spaces

D'après *The Last Words of Dutch Schultz**,
Effectif : narrateur/baryton, flûtes, haut-
bois, clarinette, clarinette basse, bassons,
cor, trompettes, trombone et trombone
basse, contrebasse

Composition : 2005

Durée : 14'

Entretien

Il y a dans votre travail une très grande théâtralité, mais on ne trouve dans votre catalogue aucune œuvre de théâtre musical à proprement parler, pourquoi ?

Boris Filanovsky : Je n'en ai jamais eu l'occasion, ou plutôt, la possibilité matérielle – ni compagnie de théâtre musical, ni scène appropriée. Mais j'ai en effet composé des œuvres qui s'y apparentent, et pourraient même être considérées comme telles – certaines pourraient très bien être mises en scène. J'espère dans l'avenir pouvoir changer cet état de fait. Je me sens capable de me confronter au théâtre musical. J'ai beaucoup de facilités à jouer avec les mots dans ma musique, et à user du langage. J'ai pour l'instant davantage d'œuvres vocales qu'instrumentales à mon catalogue.

Words & Spaces est en anglais : vous sentez-vous à l'aise pour travailler avec toutes les langues ? Par quels genres de textes êtes-vous attiré ?

B. F. : Je travaille principalement avec le russe, mais mes sources sont très variées. Dans *bzdmn [hmlss]*, j'ai pris des bribes de paroles authentiques dites par des SDF – propos recueillis qui forment un conte, comme dans une tradition orale. C'est ainsi que j'ai utilisé dans *Words & Spaces* le texte *The Last Words of Dutch Schultz*. Mais je peux aussi bien utiliser des fragments de roman, comme dans *The Normal (Normalnaya)*, autour d'extraits de *Norma* de Vladimir Sarokin, qui, malgré son aspect de théâtre vocal, reste une œuvre de concert.

Dans *A Certain Quantity of Conversations*, d'après le grand romancier russe

Alexander Wedensky, je mêle anglais et russe. L'idée était celle d'une « traduction simultanée » du russe en anglais : le russe original et sa traduction anglaise se commentent et se reflètent l'un l'autre, ils marchent plus ou moins main dans la main.

Je n'ai encore jamais travaillé en français – malgré mon passage à Paris, il y a douze ans, pour me former aux nouvelles technologies à l'Ircam.

Que faites-vous ensuite de ces textes ? Comment travaillez-vous la langue ?

B. F. : Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'est le langage, la nature du langage – et par extension, ce que nous sommes dans ou au travers lui, comment le langage nous possède. Quel est donc ce medium qu'est pour nous le langage, dans quelle mesure sommes-nous capables de le manipuler ? Que se passe-t-il, consciemment ou non, au cours de ce processus de manipulation, en nous, et dans l'espace qui nous sépare du langage ?

À bien des égards, la plupart de mes œuvres vocales ne cherchent pas à exprimer quoi que ce soit, mais traitent du simple fait « d'être ». Comme un commentaire. Je ne sais pourquoi. Peut-être en raison de mes origines juives, bien que je n'aie pas de formation religieuse – quand j'étais enfant, la religion était interdite ou presque en Russie, et mes parents sont purement laïcs. Mes racines sont là, toutefois : le judaïsme n'est certes pas ma confession, mais c'est certainement mon mode de pensée.

Vous utilisez le texte *The Last Words of Dutch Schultz*, déjà exploité par William Burroughs, entre autres, mais vous ne le reprenez pas mot pour mot, vous le secouez en tout sens...

B. F. : J'utilise en fait une ressource que vous pouvez trouver en ligne, intitulée *Further The Last Words of Dutch Schultz* (<http://evolutionzone.com/Kulturezone/c-g.writing>). Le texte est généré par ordinateur. Reprenant le matériau brut de *The Last Words of Dutch Schultz*, le programme génère

une recombinaison arbitraire des mots, qui se retrouvent donc tous mélangés. Je les ai dérangés moi-même, violemment et sans scrupule, au cours de la composition, pour adapter le texte au rythme de la lecture. J'ai choisi chaque mot pour qu'il s'adapte au moment précis auquel il intervient au sein de la partition. Je n'ai donc pas pris le texte, ni *The Last Words of Dutch Schultz*, ni *Further The Last Words of Dutch Schultz*, comme un tout – tout simplement parce que ce n'est pas réellement un texte, en tous cas pas au sens d'une unité structurale.

Pourquoi cette volonté de rendre plus incompréhensible ce texte déjà absurde, voire surréaliste, des derniers mots d'un agonisant ?

B. F. : Si j'avais pris le texte sans le retourner, comme une source complète, je n'aurais plus été en mesure de créer ma propre dramaturgie. J'aurais été obligé de le suivre. Et comme il n'y a rien à suivre dans le texte original – juste des questions et des réponses, rien de plus –, il n'y a pas non plus de sujet, d'intrigue, de cœur au texte. Je devais au contraire construire ma propre fable. Et je l'ai construite, fragment par fragment – parfois de très courts fragments, pris dans le texte original –, jusqu'à obtenir ce semblant de structure, qui offre comme l'illusion d'un sujet, l'illusion d'une intrigue, et qui crée au final un semblant de fable.

C'est peut-être en ce sens que *Words & Spaces* pourrait être considéré comme du théâtre musical.

B. F. : C'était en effet l'un des thèmes sous-jacents à l'écriture : faire la lumière sur cette scène, l'éclairer de telle sorte qu'on puisse presque distinguer ce qui se passait dans ce poste de police de Chicago cette nuit-là. Mais je doute que *Words & Spaces* puisse un jour être présenté sur une scène, sous forme de théâtre musical : le texte et les lignes vocales sont beaucoup trop ardus pour être mémorisés.

Vous avez créé la partition et vous la porterez également à Paris. Vous définissez-vous vous-même comme un « interprète », comme un « performer » ?

B. F. : Je ne suis ni un chanteur, ni un vocalisateur, ni un acteur. Je ne prétends même pas être un véritable artiste lorsque je suis « performer » ou « crieur ». Je ne suis qu'un corps hurlant, au travers duquel la musique peut s'exprimer. Je ne suis qu'un médium – j'essaie, du moins, d'être un médium pour le compositeur, que ce soit moi-même ou tout autre compositeur russe qui composerait spécialement pour moi. J'ai ainsi donné une douzaine de créations en cinq ans, et je crois que mes collègues apprécient particulièrement le fait que je ne me considère pas comme un artiste interprète. Il n'y a rien de personnel dans ma performance. Je suis une coquille vide, un corps malléable.

Connaissez-vous les autres œuvres et les autres compositeurs qui partagent avec vous l'affiche de ce programme ?

B. F. : Bien sûr. Nikolai Obouhov est celui que je connais le moins : il est presque inconnu en Russie. C'est un

compositeur atypique, mais je pourrais à la rigueur l'entendre comme le maillon manquant entre Scriabine et Messiaen.

Je connais en revanche Galina Ustvol'skaya depuis bien longtemps, et fort bien. Elle a été l'une des plus grandes influences et sources d'inspiration de ma jeunesse. Il y a vingt ans, nous étions d'ailleurs tous dans ce cas là, en admiration et profondément marqués par sa personne et sa musique.

Peut-on entendre chez vous un écho de l'esprit déclamatoire qu'on entend chez elle ?

B. F. : Non, c'est totalement différent. Chez Galina Ustvol'skaya, c'est toujours une forme de rituel, de litanie – souvent une prière qui se répète à l'envi, sans altération, comme dans sa *Seconde Symphonie*, qui parle de la « félicité véritable et éternelle », et à laquelle répond un commentaire instrumental lancinant

Nikolai Obouhov et Galina Ustvol'skaya sont deux compositeurs imprégnés de mysticisme – et plus encore les œuvres qui seront jouées dans ce programme. Qu'en est-il de vous ?

B. F. : Si l'on considère le texte et la langue, *Words & Spaces* est à l'évidence une œuvre athée. Mais elle traite néanmoins du passage entre vie et mort, de cet instant fugitif de transition – elle dégage un parfum d'éternel, de permanence.

Et Valery Voronov ?

B. F. : Je connais très bien Valery. Nous sommes non seulement très bons amis, mais nous sommes également tous deux membres du Structural Resistance Group (StRes). J'aime beaucoup sa musique, même si j'ignore tout de la pièce qu'il compose pour l'occasion. Il travaille toujours dans la subtilité, jusqu'à l'extrême. Là où je recherche la dureté, la force, l'âpreté, il aime l'imperceptible, la nuance délicate – tout l'opposé. Il écrit toujours une musique intelligente et tendre. Il a écrit pour moi, pour le soliste crieur que je suis, deux pièces qui se sont révélées très étranges et très difficiles à interpréter, physiquement.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas



© Nikolay Nikiforov

Biographie

Boris Filanovsky, né en 1968 à Leningrad, obtient en 1995 son diplôme du Rimski-Korsakov State Conservatoire (classe de Boris Tichtchenko). De 1992 à 1997, il participe aux séminaires pour jeunes compositeurs russes à Ivanovo, avec Sergei Berinsky. Sélectionné par le comité de lecture en 1997, il se rend à Paris en 1998 pour suivre le cursus de l'Ircam, avec une bourse du Ministère français des Affaires Étrangères. Il reçoit l'enseignement de Paul-Heinz Dittrich et Louis Andriessen. En 2001, le Quatuor Arditti crée son quatuor *Lygoi*. Depuis 2000, il est le directeur artistique de l'«Ensemble», le seul groupe de musique contemporaine à Saint-Pétersbourg, et accomplit de nombreux projets musicaux, parmi lesquels *Emptiness in a Cage*, *A Tour Around Messe de Tournai*, *Seven Words*, *Joseph Haydn and The Group of Author*, *Pythian Games* (compétition annuelle des compositeurs). En 2003, il remporte à Tokyo le 24^{ème} Prix Irino pour la musique de chambre, puis est, en 2005, finaliste du concours *Music of 21 Century* à Séoul. Avec cinq autres compositeurs russes (Valery Voronov, Dmitri Kourliandski, Sergej Newski, Anton Safronov et Alexei Sioumak), il fonde en 2005 le Structural Resistance Group (StRes), structure libre destinée à la promotion des musiques d'aujourd'hui en Russie.

Il reçoit des commandes de la part de diverses institutions et ensembles spécialisés : Orkest De Volharding, Doelen Ensemble, Moscow Contemporary Music Ensemble, Da Capo Chamber Players, ensemble Intégrales.

www.filanovsky.ru/en/normal.html

* En 1970, William Burroughs s'inspire du relevé des dernières paroles hallucinées d'un malfrat abattu par balles dans un bar dans les années 1930. Il écrit un texte qui se développe à la manière d'un synopsis de film.

Nikolaï Obouhov

Quatre chansons sur des poèmes de Constantin Balmont

1. Je t'attendrai (1913)
2. N'attends rien (1913)
3. Le Sang !, poème liturgique (1918)
4. Berceuse d'un Bienheureux (Au chevet d'une Morte), poème liturgique (1918)

Composition : 1913 – 1918,

Instrumentation : Elmer Schönberger, 1994
Effectif : soprano, flûtes, hautbois, clarinettes, clarinette basse, basson / contre-basson, cor, trompette, trombone, percussion (2), harpe, piano, celesta, violons (2), alto, violoncelle, contrebasse
Durée : 12'

Des quatre chansons originellement composées pour voix et piano sur des poèmes de Constantin Balmont, les deux premières, composées en 1913, sont stylistiquement les plus proches de Scriabine, même si l'écriture des *Poème liturgiques* de 1918 sont en lien direct avec l'idiome du dernier Scriabine. C'est à la demande du Askol|Schoenberg Ensemble qu'Elmer Schönberger a arrangé ces mélodies pour un ensemble de dix-neuf musiciens ; son intention était de « remettre cette musique dans le contexte sonore plus large dont elle a sans doute jailli ». Ce faisant, il ne se contente pas de faire émerger de la musique l'étroite filiation qui lie Obouhov et Scriabine, il met en lumière le lien inattendu avec les sonorités exubérantes, propres à cet autre interprète de l'extase religieuse, Olivier Messiaen.

Poèmes de Constantin Balmont

1. Je t'attendrai (Dédié à X.D.O.)
Je t'attendrai chérie cruellement
Je t'attendrai pendant de longues années
Tu sais charmer mystérieusement
Tu me promets l'éternité
Dis moi : es-tu la mort incohérente
Descends-tu, astre des nuées
Je t'attendrai toujours si séduisante
Je t'attendrai toujours, aimée.

2. N'attends rien

 (Dédié à X.D.O.)

Dans cette vie confuse,
Pour une joie fuyante
Le destin s'amuse
De nos plaies saignantes
Le bonheur extrême
Coupé de sanglots
Seule joie suprême
L'éternel repos
Les désirs trompeurs
Dans ton âme, vaincs
Assoupis ton cœur
N'attends rien en vain.

3. Le sang ! À la sainte et glorieuse mémoire d'Emilie Gourko

 (poème liturgique)

Le Sang ! il coule sans obstacle
C'est l'Ascension !
C'est la nouvelle aurore
L'âme en pleurs veut croire au miracle
Mais non ! retiens les belles paroles encore.
De nouveau par vous immolé
Ne les dis pas !
Je vous ai racheté à Dieu.

4. Berceuse d'un Bienheureux. À la sainte et glorieuse mémoire d'Emilie Gourko

 (poème liturgique)

Le Saint-Esprit, le Pasteur, la Consolation:
Bienheureux pauvre d'esprit
Ton royaume est au ciel.
Le Bienheureux :
Dors belle âme endolorée
Dors ma chère immolée, attristée, intimidée. / Do do do do
De paroles dénuée
Do do l'enfant do je viens en chantant.
tra ta ta tra ta / ha, ha, ha, a....
Aï lulida aï luli / A...
Mais non pas ça / Oui, oui voilà
Do do mon enfant.
Le Saint-Esprit, le Pasteur, la Consolation:
Bienheureux !
Toi qui pleures tu seras consolé.
Le Bienheureux :
Le Sang ! Sur nous ! Sur nos enfants !...
L'Agneau : en sifflant
Le Bienheureux :
Dodo / ha ha hi hi tch tch / Aou / Dodo
En cette vie qui veut savoir
Il ne peut toujours qu'échoir / Aou !
Il vaut mieux déraisonner
Dans des rêves fascinés / Do do do !
Vivre en dormant / Do do mon enfant.

Traduction : D. R.

Izstuplenie

Instrumentation : Elmer Schönberger, 2005

Effectif : flûtes, hautbois, clarinettes, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, trompette, trombone, tuba, percussions (2), harpe, piano / celesta, violons (2), altos (2), violoncelles (2), contrebasses (2); chœur d'hommes

Durée : 18'

Izstuplenie est non seulement un concept primordial, mais aussi un élément central dans l'œuvre de Nikolaï Obouhov. *Izstuplenie*, littéralement « abandon » ou « départ », désigne l'extase des mystiques russes, celle de ces dévotionnistes du XVII^e siècle qui s'immolaient par le feu et celle des héros possédés de Fédor Dostoïevsky – une extase au parfum opaque et bachique.

D'après le théoricien de la musique Boris de Schloezer, son contemporain, cette *Izstuplenie* diffère toutefois de l'*ekstaz* recherchée par Alexandre Scriabine, le parrain musical de Nikolaï Obouhov qui signait parfois lui-même « Nicolas l'extatique ».

Pour analyser ce poème symphonique, la musicologue russe Elena Poldiaeva avance l'hypothèse d'un condensé du matériau thématique utilisé par Nikolaï Obouhov dans son monumental *Livre de vie*. Le compositeur aurait sélectionné quelques extraits de son œuvre – une représentation complète du *Livre de vie* durerait entre 12 et 24 heures – et les aurait réassemblés en un tout cohérent. D'après Poldiaeva, le compositeur devait être conscient de l'impossibilité pratique de monter *Le Livre de vie* et caressait donc l'espoir d'entendre l'œuvre de sa vie dans une version plus restreinte. Ses espoirs furent vains, *Izstuplenie* ne dépassera pas le stade de la version réduite, esquisse pianistique d'une œuvre orchestrale. Elmer Schönberger, à qui le Holland Festival a demandé cette instrumentation d'*Izstuplenie*, remarque que « l'instrumentation peut se déduire de la manière dont Obouhov use constamment de registres extrêmes et du fait que le piano double qui ouvre [son] arrangement d'*Izstuplenie* est le noyau

instrumental de l'œuvre. Si les premières mesures peuvent sonner "hollandaises", ainsi assorties de cette structure du style *hoquetus*, et si d'autres passages peuvent rappeler Messiaen, ou Moussorgski, c'est parce que les indications d'Obouhov le suggèrent avec force. Pour le reste, j'ai essayé de rendre palpable l'ardeur de cette partition obsédante, voir délirante, tout en gardant la tête froide. »

Texte chanté : « Prenez ceci et partagez entre vous. Ceci est mon corps. Ceci est mon sang. » D'après *Les Évangiles*

Biographie/portrait

Nikolaï Obouhov (1892–1954) est un personnage énigmatique autour duquel s'est cristallisée une mythologie polymorphe. S'il semble toujours susciter plus de questions qu'il n'apporte de réponse, il continue d'éveiller régulièrement l'intérêt.

En Russie, son nom est lié à la réforme de la notation musicale des années 1910, un projet longuement débattu dans la presse de l'époque. Ses premiers concerts ont lieu à Paris à partir de 1920. La création par Serge Koussevitsky de sa *Préface au Livre de vie* suscite un certain remous. Dans les années 1930, Nikolaï Obouhov donne de nombreux concerts avec sa Croix sonore, un instrument électro-acoustique de sa fabrication. Dans les années 1940, la réforme de la notation musicale redevient un sujet de polémiques, dans la presse française cette fois.

Nikolaï Obouhov éveille à nouveau la curiosité du public avec la parution, en 1972, d'un double numéro de *La Revue musicale*, du aux efforts du compositeur et musicologue Claude Ballif, et intégralement consacré à son œuvre et à celle de Ivan Wyshnegradsky. La renaissance scriabinienne qui anime à ce moment-là le monde occidental lui profite également ainsi qu'aux autres disciples de Scriabine.

À cette période où on le désigne en Russie comme un « compositeur français d'origine russe » (et ce uniquement dans les notes de bas de page d'articles

de Nikolaï Medtner, Serge Prokofiev et Igor Stravinsky, trois compositeurs dont la carrière est d'une manière ou d'une autre liée au monde occidental), l'universitaire allemand Detlef Gojowy présente Nikolaï Obouhov comme étant « l'un des premiers dodécaphonistes russes, plus de huit ans avant Arnold Schoenberg ».

Les diverses informations que l'on peut trouver à son sujet, éparpillées dans les encyclopédies du monde occidental, ne peuvent qu'attiser encore la curiosité : sa technique dodécaphoniste sans doublure de voix qu'il élabore dès 1914, son système bien personnel de notation musicale, ses inventions d'instruments électro-acoustiques, et surtout son *Livre de vie* – une œuvre monumentale et mystérieuse, composée dans l'esprit de Scriabine, qui aurait disparu sans laisser de trace...

Dans les années 1980, la musique de Nikolaï Obouhov fait l'objet de nombreuses études. Ses œuvres sont jouées en diverses occasions : *Le Troisième et Dernier Testament* au Festival de Radio France en avril 1981; *la Préface au Livre de vie* à Francfort en 1989 et à Amsterdam en 2004 ; quatre de ses mélodies pour voix et piano sont créées, dans l'orchestration d'Elmer Schönberger, par le Schönberg Ensemble à Amsterdam en 1994. Les organisateurs de concerts baissent le plus souvent les bras, effrayés par l'état de ses partitions : elles sont à moitié inachevées, non orchestrées et à peine interprétables. Seule une petite partie de ses compositions n'exige aucun arrangement préalable.

Mis à part quelques documents répartis dans diverses collections, l'essentiel des archives du compositeur sont à la Bibliothèque Nationale à Paris. Elles ne comprennent nul journal, nul souvenir ou témoignage sur ses contemporains, nul échange épistolaire, et pas même la moindre note gribouillée sur un papier. Marie-Antoinette Aussenac de Broglie (1883-1971) – pianiste et interprète fidèle de Nikolaï Obouhov, amie dévouée du compositeur – les a sans

nul doute passés en revue avant d'en faire don à la Bibliothèque Nationale en 1966. Tout le « superflu » a disparu. Ne restent que les manuscrits et les soi-disant « dossiers » : trois portfolios rassemblant diverses coupures de presse, sans aucun doute réunies par le compositeur – critiques, articles, interviews de contenu et de longueur variables, affiches de concert, extraits et copies de lettres, quelques photos. Sur l'une d'elles, on peut voir un jeune homme en habit, au visage étroit et bien dessiné qui dégage une beauté inhabituelle. Une autre nous montre un homme plus âgé, au regard ardent.

Aujourd'hui, on peut affirmer qu'aucune véritable biographie du compositeur ne verra le jour. C'est à cette absence de documentation pertinente, à cette méconnaissance biographique, qu'on doit l'apparition du mythe qui entoure la personne de Nikolaï Obouhov. Mythe et réalité se sont si bien entremêlés qu'il est devenu impossible de les dissocier. Si la légende trouve sa source dans le mystère dont le compositeur a délibérément entouré sa vie, ce sont les journalistes et critiques de l'époque, forcés de réagir d'une manière ou d'une autre à son œuvre incroyablement novatrice, qui sont les principaux responsables de sa propagation.

L'un des aspects les plus tenaces du mythe Nikolaï Obouhov est l'idée qu'il ne serait l'auteur que d'une seule et unique œuvre. « Doit-on se méfier d'Obouhov ? L'adorer ? Ou le jalouser ? » écrivait le critique José Bruyr, « car il a consacré son existence entière, toute son énergie et tous ses rêves, à une seule œuvre, à une unique création ? ». Cette œuvre unique aurait été un projet colossal, terrifiant, une gigantesque anomalie, qui aurait monopolisé toutes les capacités créatrices du compositeur, exigeant de lui toute son énergie toute sa vie durant, mais qui (comme on est en droit de l'attendre de tout mythe qui se respecte) serait resté inachevé et, mieux, perdu – et nous pouvons là entrevoir déjà, écrit gros, toutes les des-

criptions dégoulinantes de pathos qui pourront être faites du *Livre de vie*. La mort même du compositeur a nourri le mythe : après un cambriolage nocturne et le vol subséquent du manuscrit du *Livre de vie* (vision romantique : le mythe du manuscrit perdu), il a encore cinq ans à vivre, mais ne composera plus une note.

Que signifie aujourd'hui la musique de Nikolaï Obouhov ? C'est question, à laquelle aucun de ces mythes ne saurait répondre : qui voudrait se confronter à son œuvre devrait commencer par les premières partitions pour piano, dans lesquelles les douze notes de l'échelle chromatique sont pour la première fois mises à égalité. On pourra ensuite passer à l'œuvre pour voix, dans laquelle Nikolaï Obouhov explore l'éventail des possibles de la voix humaine. Viennent enfin les manuscrits que ses héritiers ont souhaité mettre à l'écart de son legs, en raison de sujets sensibles et d'interprétations difficiles. *Le Livre de vie* est dans un entre-deux ; il est en réalité indescriptible, esthétique et anhistorique. C'est un monument gigantesque, mais que célèbre-t-il ? L'énigme reste entière.

L'histoire de la musique a connu de nombreux personnages à l'image de Nikolaï Obouhov : méconnus, incompris, créateurs négligés d'une multitude d'œuvres inouïes, qui suscitent à la fois enthousiasme et confusion. Il est fort possible que ce soit là leur rôle, au travers duquel ils offrent à l'histoire un phénomène hors du commun et d'une grande valeur ; un potentiel caché, non épanoui mais non totalement asséché toutefois, en même temps qu'un nouvel horizon. Et, dans le même temps, ils sont pour le public un gigantesque réservoir de ces surprises exaltantes que sont les nouvelles découvertes.

Extrait d'un texte d'Elena Poldiaeva
Traduction Jérémie Szpirglas
In Programme Askō Schoenberg, 2006

Galina Ustvol'skaya

Composition n°1, Dona nobis pacem
pour flûte piccolo, tuba et piano
Composition : 1971
Création : 19 février 1975, Leningrad
Durée : 17'

Composition n°2, Dies Irae
pour huit contrebasses, percussion et piano. Composition : 1973
Création : 14 décembre 1977, Leningrad
Dédiée à Reinbert de Leeuw
Durée : 20'

Composition n°3, Benedictus, qui venit
pour quatre flûtes, quatre bassons et piano
Composition : 1975
Création : 14 décembre 1977, Leningrad
Durée : 12'

« Mes œuvres ne sont certes pas religieuses dans un sens liturgique, mais elles sont animées d'un esprit religieux, et j'ai le sentiment que c'est dans une église qu'elles rendraient le meilleur effet, sans introduction ni analyses scientifiques. Dans une salle de concert, autrement dit dans un cadre "profane", elles produisent une autre impression », déclarait Galina Ustvol'skaya.

Le sacré se manifeste explicitement dans son œuvre à travers la prière, dont témoigne notamment la *Composition n°1 : Dona nobis pacem...* « L'âme de l'orthodoxie est dans le don de la prière », écrivait autrefois Vassili Rozanov, une prière dont l'essence tient tout entière dans le sentiment d'une impuissance, d'une limite. Symboliquement, les motifs irriguant les *Compositions n°1* et *n°2* présentent le premier six notes, le second quatre notes, correspondant à la prononciation muette, intérieure, de *Dona nobis pacem* et du *Dies irae*. Celui qui s'abstrait de cette réalité spirituelle écouterait la musique de Galina Ustvol'skaya comme l'exaspération, la crispation des utopies mécanistes qui parcourent l'art russe du XX^e siècle.

Les *Compositions* sont au nombre de trois, confiées chacune à trois dispositions instrumentales éminemment symboliques : flûte, tuba et piano (*n°1*) ; contrebasses, percussion et piano (*n°2*) ;

flûtes, bassons et piano (n°3). Espace en trois dimensions, nature trine d'un temps divisé en passé, présent et avenir, le nombre trois traduit une fermeture relative sur soi. Trois est surtout le nombre sacré de la Trinité qui, des icônes d'Andreï Roublev aux doctrines de Pavel Florenski, Serge Boulgakov ou Vladimir Soloviev, traverse le dogme, le culte et les pratiques de la Russie, non exemptes de superstition. Principe, origine et source de vie, la Trinité est la manifestation indivisible de trois essences, de trois hypostases, pour emprunter le vocabulaire de l'orthodoxie. Trois instruments, rarement réunis, sinon par deux. *Dona nobis pacem* (« Donne-nous la paix ») est l'ultime prière de la messe : la litanie du premier mouvement de la *Composition n°1* repose sur le motif initial du tuba, ensuite désincarné à travers répétitions, superpositions contrapuntiques, amplifications, réductions et compressions de la figuration thématique d'origine. Après le deuxième mouvement,

essentiellement confié au *do* grave du tuba et aux clusters du piano, le troisième mouvement, très lent, interrompu par une courte brusquerie, *espressivissimo*, nous remémore brièvement le commencement de l'œuvre et présente trois harmonies au piano, un tuba limité à un *fa#* grave, et une flûte, prisonnière de l'intervalle de quarte diminuée ou de tierce majeure, qui définit la relation entre les notes extrêmes du motif.

Un autre nombre investit les structures musicales : dix, et sa moitié cinq, qui divise l'*Octuor* (1949–1950) ou le *Grand Duo* (1959). Dix sont les sections de la *Cinquième Sonate* (1986–1987). Dix encore, les sections asymétriques de la sombre *Composition n°2, Dies irae* : la première, violente, présente la cellule initiale au piano ; la deuxième est une plainte, interrompue par la profondeur de la percussion ; dans la troisième, la caisse est frappée avec une effrayante brutalité ; dans la quatrième, les huit contrebasses sont divisées : aux quatre

premières, les notes suraiguës ; aux quatre autres, un jeu derrière le chevalet. La furie du piano investit les cinquième et sixième sections. La septième se souvient des violences de la section précédente, exacerbées par la dureté de la percussion. Béance, fragment de choral, quatre harmonies statiques, pianissimo, rompent l'inexorable déroulement des rudesses archaïques. Après la huitième section, dans l'aigu du piano, et la synthèse de la neuvième, la dixième est suspendue à trois reprises par les mêmes harmonies, épiphanie de la grâce sur laquelle s'achève la composition. Ce principe du retour à un élément antérieur sera plus évident encore dans la *Cinquième Sonate*, dont la dixième section reprend la première, symbolisant ainsi l'éternel recommencement.

Dès lors, la musique de Galina Ustvolskaya oscille entre le nombre trois et le nombre dix, entre la Trinité et la perfection pythagoricienne, entre Jérusalem et Athènes.

Laurent Feneyrou
Programme Festival d'Automne à Paris,
1998



Film documentaire sur Galina Ustvolskaya, *Un cri dans l'univers* de Josee Voormans. Production : Erna Corsten pour VPRO, 2004. Projection dans l'espace public de l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille.

Biographie

Née le 17 juin 1919 à Petrograd (l'actuelle Saint-Pétersbourg), **Galina Ustvol'skaya** y meurt le 22 décembre 2006. Elle étudie à l'École professionnelle de musique (1937-39), puis au Conservatoire (1939-47) de sa ville natale, sous la direction de Dimitri Chostakovitch. «Je suis convaincu que la musique de Galina Ustvol'skaya sera reconnue dans le monde entier par tous ceux qui attribuent une importance décisive à la sincérité en matière de musique», écrit Chostakovitch, citant le *Trio* de son élève dans son *Cinquième Quatuor* à cordes ou dans *Suite sur des poèmes de Michel-Ange*. Après avoir servi dans un hôpital militaire pendant la Seconde Guerre mondiale, Galina Ustvol'skaya est nommée professeur de composition à l'École professionnelle de musique du Conservatoire Rimski-Korsakov de Leningrad, où elle compte parmi ses élèves Boris Tichtchenko. Entre 1960, année de la mort tragique de son ami, le compositeur Youri Balakachine, et 1970, elle ne compose que le *Duo pour violon et piano* (1964). Menant une existence recluse, elle édifie une œuvre qui compte une vingtaine de partitions, parmi lesquelles six sonates pour piano et cinq symphonies, en marge de l'esthétique officielle et souvent révélées tardivement (écrite en 1947, la *Sonate pour piano n°1* fut créée en 1974). À la fin des années quatre-vingt, Reinbert de Leeuw, interprète privilégié et dédicataire de la *Composition n°2, Dies Irae*, a grandement contribué à la découverte de la musique de Galina Ustvol'skaya en Europe de l'Ouest. Aucune nouvelle composition n'a été publiée depuis 1990. En 2004, Olga Gladkova a publié une biographie, donnant un nouvel éclairage à la relation de Galina Ustvol'skaya avec Dimitri Chostakovitch.

www.sikorski.de

Galina Ustvol'skaya

au Festival d'Automne à Paris :

1998 : *Sonate*, pour violon et piano, *Sonate*, pour piano n°5, *Composition n°1*, *Composition n°2*, *Composition n°3*

2005 : *Sonates I à VI* pour piano

Biographies des interprètes

Ensemble Asko|Schoenberg

En septembre 2008, les ensembles Asko et Schoenberg ont fusionné. Ni ensemble, ni orchestre, il s'agit désormais d'un groupe qui, par sa flexibilité, peut jouer un large répertoire des XX^e et XXI^e siècles, en particulier les œuvres de György Ligeti, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Louis Andriessen, comme les compositions plus récentes de Michel van der Aa, Martijn Padding et Julian Anderson.

L'Ensemble Asko|Schoenberg présente les œuvres dans la série de concerts qu'il produit au Concertgebouw et aux Proms – dans la salle du Muziekgebouw aan 't IJ – en invité des célèbres Mati-

nées du samedi, des Séries du jeudi, au Holland Festival ou au Nationale Reisopera.

L'Ensemble Asko|Schoenberg est engagé dans des programmes éducatifs, dans des programmes d'initiation à la composition avec des classes du secondaire, et collabore avec les départements de composition de plusieurs conservatoires de musique.

Asko|Schoenberg est l'invité régulier des festivals internationaux ; (au Festival d'Automne à Paris : concert Stockhausen en 2008 ; *Varèse 360°* en 2009).

L'ensemble a créé une Académie György Ligeti, une initiative pour les étudiants des conservatoires qui souhaitent développer leurs compétences dans le domaine de la musique d'aujourd'hui. Il est engagé également dans les programmes éducatifs pour les enfants. L'ensemble a pour chef permanent Reinbert de Leeuw ; de nombreux chefs et solistes néerlandais ou étrangers sont invités à participer aux concerts et aux tournées.

www.askoschoenberg.nl



Reinbert de Leeuw © Serge Ligtenberg

Ingrid Geerlings, flûtes/piccolo/alto
 Nola Exel, Janneke Groesz,
 Klaasje Nieuwhof, flûte
 Evert Weidner, hautbois
 Pierre Woudenberg, clarinettes
 David Kweksilber, clarinette,
 clarinette basse et contrebasse
 Liesbeth de Jong, clarinette basse
 Remko Edelaar, basson/double basson
 Johan Steinmann, Marijke Zijlstra,
 basson
 Desirée van Vliet, double basson
 Serguei Dovgaliouk, cor
 Willem van der Vliet, trompette
 Toon van Ulsen, trombone
 Tjeerd Oostendorp, tuba
 Ger de Zeeuw, Tatiana Koleva,
 percussion
 Marieke Schoenmakers, harpe
 Pauline Post, piano
 Gerrit Hommerson, piano/celesta
 Heleen Hulst, Wim de Jong, violon
 Bernadette Verhagen, Richard Wolfe,
 alto Hans Woudenberg,
 Doris Hochscheid, violoncelle
 Quirijn van Regteren Altena,
 Pieter Smit-huijsen, Sjeng Schupp,
 Norma Brooks, Dario Calderone,
 Harm-Jan Schwantje, Nicolas Crosse,
 Eric Chalan, contrebasse

Christian van Es, Hans Pootjes,
 Alexandre Rehbinder, Jesper Schweppe,
 Martijn Vijgenboom, chœur d'hommes

Reinbert de Leeuw

Reinbert de Leeuw est, depuis sa création en 1974, le directeur musical et chef d'orchestre du Schoenberg Ensemble, devenu en 2009, l'ensemble AskolSchoenberg. À la tête de cet ensemble ou des grandes formations musicales des Pays-Bas qu'il dirige régulièrement, il a voyagé dans le monde entier. Il a été directeur artistique invité du Festival d'Aldeburgh en 1992 et directeur artistique pour la musique d'aujourd'hui à Tanglewood de 1994 à 1998. Le Concertgebouw lui a donné Carte blanche au cours de la saison 1995 – 1996 et depuis 1997, il s'est investi dans la série de concerts qu'y produit l'ensemble AskolSchoenberg. Reinbert de Leeuw dirige de nombreuses productions au De Nederlandse Opera et au De Nationale Reisopera;

il est également associé aux programmes de musique d'aujourd'hui de l'Orchestre Symphonique de Sydney. Jusqu'en 2010, il est le chef d'orchestre de l'Orchestre national des jeunes des Pays-Bas (NJO) et dirige l'Académie d'été.

De nombreuses récompenses ont été attribuées à Reinbert de Leeuw ; il est Docteur *honoris causa* de l'Université d'Utrecht (1994). En 2003, Reinbert de Leeuw propose à l'actrice Barbara Sukowa un cycle de trois fois sept *Lieder*, *Im wunderschönen Monat Mai*, d'après Schumann et Schubert. L'enregistrement de ce cycle a reçu le Prix Edison en 2008.

Boris Filanovsky

Voir page 6

Keren Motseri

La soprano israélienne Keren Motseri étudie d'abord le violoncelle à l'Institut des arts Thelma Yellin et participe régulièrement aux activités de l'ensemble Jerusalem Early Music Workshop. Elle commence des études de chant auprès de Jill Feldman et de Peter Harvey puis auprès de Era Giv'oni. Elle étudie ensuite au Conservatoire Royal de La Haye avec Rita Dams, Barbara Pearson et Diane Forlano.

Le répertoire de Keren Motseri s'étend de la musique de la Renaissance aux œuvres du répertoire d'aujourd'hui. On l'entend au cours de concerts avec le Nederlandse Bach Vereniging et le Utrechts Barok Consort, l'Orchestre de la Résidence de La Haye, le Schoenberg Ensemble Musikfabrik.

On la retrouve aussi avec les formations musicales israéliennes. Elle interprète aussi des rôles du répertoire d'opéra. Dans le domaine de la musique d'aujourd'hui, Keren Motseri a interprété *Passion* et *La Melancholia* de Pascal Dusapin, ainsi que la partie de soprano du *Requiem* d'Alfred Schnittke. Elle chante l'un des rôles principaux de *Wake*, dans la production du Nationale Reisopera, de Klaas de Vries.

Elmer Schönberger

Né en 1950, Elmer Schönberger est auteur, compositeur et critique musical ; la musique tient une place majeure dans son œuvre littéraire.

Parmi ses compositions les plus récentes, *A questo punto* pour chœur et *Arme oude magie* (*Rouge dame, amie*) pour ensemble instrumental et actrice chantante (2009).

En collaboration avec le compositeur Louis Andriessen, Elmer Schönberger a écrit l'ouvrage *The Apollonian Clockwork – On Stravinsky* (1982).

www.elterschonberger.com



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



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



39^e édition

9 septembre
31 décembre
2010

Cette édition est dédiée
à la mémoire
d'Alain Crombecque.



ARTS PLASTIQUES

Walid Raad
*Scratching on things
I could disavow*
Le CENTQUATRE

THÉÂTRE

Krystian Lupa
Factory 2
La Colline - théâtre national

**Compagnie d'ores et déjà
Sylvain Creuzevault**
Notre terreur
La Colline - théâtre national
La Scène Watteau,
Nogent-sur-Marne

Nicolas Bouchaud / Éric Didry
*La Loi du marcheur
(entretien avec Serge Daney)*
Théâtre du Rond-Point

Peter Stein / Fedor Dostoïevski
I Demoni (Les Démons)
Odéon-Théâtre de l'Europe /
Ateliers Berthier

Julie Brochen / Anton Tchekhov
La Cérise
Odéon-Théâtre de l'Europe

Luc Bondy / Eugène Ionesco
Les Chaises
Théâtre Nanterre-Amandiers

Toshiki Okada
*Hot Pepper, Air Conditioner,
and the Farewell Speech*
Théâtre de Gennevilliers

Amir Reza Koohestani
Where Were You on January 8th?
La Colline - théâtre national

Forced Entertainment
The Thrill of It All
Centre Pompidou

Toshiki Okada
We Are the Undamaged Others
Théâtre de Gennevilliers

**Nikolai Kolyada
William Shakespeare**
Hamlet
Odéon-Théâtre de l'Europe /
Ateliers Berthier

Berlin
Tagfish
La Ferme du Buisson

Enrique Diaz / Cristina Moura
Coletivo Improviso
OTRO (or) weknowitsallornothing
La Ferme du Buisson
Théâtre 71 Malakoff

Claudio Tolcachir / Timbre 4
La Omisión de la familia Coleman
Théâtre du Rond-Point
La Scène Watteau,
Nogent-sur-Marne

Marcial Di Fonzo Bo
Paroles d'acteurs
Roland Schimmelpfennig
Push Up
Le CENTQUATRE

tg STAN / Frank Verduyssen
le tangible
Théâtre de la Bastille

Rodrigo García
*C'est comme ça et me faites
pas chier*
Théâtre de Gennevilliers

Peter Brook
Wolfgang Amadeus Mozart
Une flûte enchantée
Théâtre des Bouffes du Nord

Claudio Tolcachir / Timbre 4
El Viento en un violín
Maison des Arts Créteil

Simon McBurney / Complicite
Jun'ichirō Tanizaki
Shun-kin
Théâtre de la Ville

Patrice Chéreau / Jon Fosse
Rêve d'automne
Théâtre de la Ville

Claude Régy / Tarjei Vesaas
Brume de Dieu
La Ménagerie de Verre

DANSE

After P.A.R.T.S.
Théâtre de la Cité internationale

Robyn Orlin
Walking Next to Our Shoes...
Théâtre de la Ville

**Jefta van Dinther
Mette Ingvartsen**
It's in the Air
Théâtre de la Cité internationale

Anne Teresa De Keersmaeker
Jérôme Bel / Ictus
3Abschied
Théâtre de la Ville

Alain Buffard
Tout va bien
Centre Pompidou

Julie Nioche
Nos solitudes
Centre Pompidou

**Merce Cunningham Dance
Company**
*Pond Way / Second Hand /
Antic Meet / Roaratorio*
Théâtre de la Ville

**Mathilde Monnier
Dominique Figarella**
Soapéra
Centre Pompidou

Caterina et Carlotta Sagna
Nuda Vita
Théâtre de la Bastille

Mette Ingvartsen
Giant City
Théâtre de la Cité internationale

**Miguel Gutierrez
and The Powerful People**
Last Meadow
Centre Pompidou

Boris Charmatz
Levée des conflits
Théâtre de la Ville

Raimund Hoghe
*Si je meurs laissez le balcon
ouvert*
Centre Pompidou

MUSIQUE

Pierluigi Billone
Opéra national de Paris /
Bastille - Amphithéâtre *

**Baithak, un salon pour la
musique classique de l'Inde,
douce concerts**
Maison de l'architecture

Frederic Rzewski
Opéra national de Paris /
Bastille - Amphithéâtre *

**Brice Pauset
Ludwig van Beethoven**
Alban Berg
Salle Pleyel

Misato Mochizuki
Théâtre des Bouffes du Nord

**Nikolai Obouhov
Boris Filanovsky
Valery Voronov
Galina Ustvol'skaya**
Opéra national de Paris /
Bastille - Amphithéâtre *

György Kurtág
Opéra national de Paris / Garnier *

**Johannes Maria Staud
Jens Joneleit / Bruno Mantovani
Arnold Schoenberg**
Salle Pleyel

**Helmut Lachenmann
Anton Bruckner**
Salle Pleyel

**Heinz Holliger
Misato Mochizuki
Pierluigi Billone
Luigi Dallapiccola**
Opéra national de Paris /
Bastille - Amphithéâtre *

**Frédéric Pattaché
Pierluigi Billone
Helmut Lachenmann**
Théâtre des Bouffes du Nord

CINÉMA

Alexandre Sokourov
Des pages cachées
Jeu de Paume

Tacita Dean
Craneway Event
Cinémathèque française

Barbro Schultz Lundestam
*Nine Evenings: Theatre and
Engineering*
Cinémathèque française

Werner Schroeter
La beauté incandescente
Centre Pompidou

* Concerts présentés
par l'Opéra National de Paris
et le Festival d'Automne à Paris

Abonnement et réservation
www.festival-automne.com
01 53 45 17 17



Partenaires média de l'édition 2010

