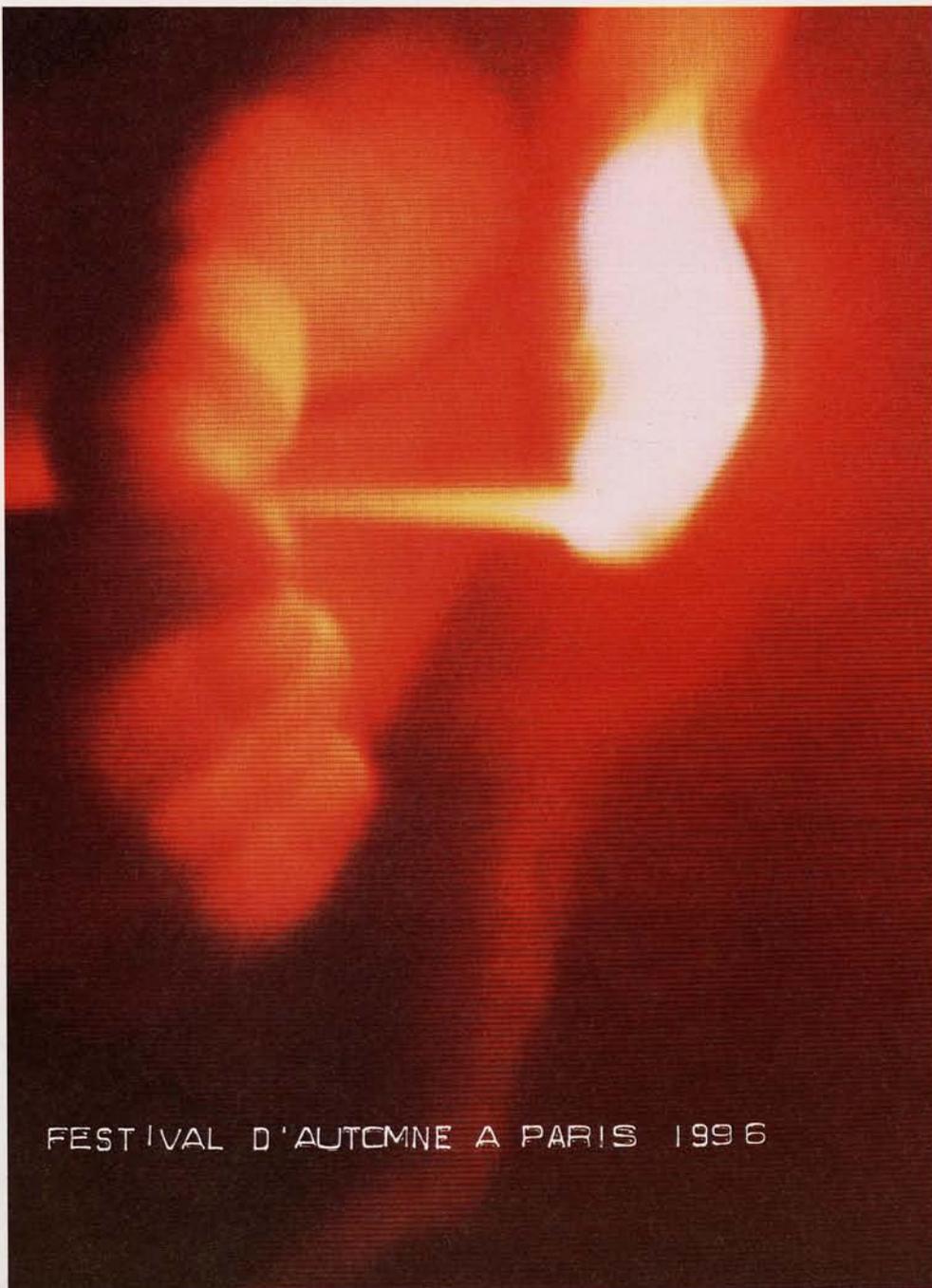


La Cité de la Musique et
le Festival d'Automne à Paris présentent



FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS 1996

cité de la musique



Emmanuel Nunes

Cité de la Musique
Vendredi 18 octobre 1996

Emmanuel Nunes

Minnesang (1975-1976)

pour 12 voix mixtes

Effectif : 3 sopranos, 3 altos, 3 ténors, 3 basses

Durée : 27' environ ; éditeur : Ricordi München

Création : Paris, 1981, Groupe Vocal de France, direction John Alldis

entracte

Omnia mutantur, nihil interit (1991-1996, sur des esquisses de 1976)

pour 16 instruments et chœur de femmes

Création, commande du Festival d'Automne à Paris

Effectif : 10 sopranos, 10 altos ; flûte (également flûte en sol), clarinette en si bémol, clarinette en la (également clarinette basse et clarinette contrebasse), trompette en ré (également trompette piccolo en si bémol), trombone ténor-basse (également trombone basse), euphonium (également tuba), 2 harpes, 6 percussionnistes, violon, alto

Durée : 30 minutes ; éditeur : Ricordi München ; dédié à Eric Daubresse

Ensemble vocal Soli-Tutti

Direction,

Denis Gauthery

Ensemble Contrechamps

Direction,

Emilio Pomarico

Coproduction : Festival d'Automne à Paris, Cité de la Musique

Avec le concours du Ministère de la Culture portugais

et la collaboration de la Fondation Simón I. Patiño

La Fondation Simón I. Patiño se consacre au développement en Amérique du Sud dans tous les secteurs fondamentaux de celui-ci et à la culture en général. Très active en Europe, notamment au travers de ses éditions et dans l'art contemporain, elle est à l'origine de Contrechamps et en particulier de son Ensemble, qu'elle a décidé de promouvoir au niveau international. L'appui à ce concert de l'Ensemble Contrechamps s'inscrit dans cette perspective.

Contrechamps et le Festival d'Automne à Paris remercient la Ville et l'État de Genève, ainsi que le Centre International de percussion de Genève.

France Musique,
partenaire du Festival d'Automne à Paris,
enregistre ce concert.



Couverture, Bill Viola, Hatsu Yume, (First Dream) 1981 ; photo : Kira Perov
Festival d'Automne à Paris 156 rue de Rivoli, 75001 Paris - Téléphone 01 42 96 12 27 Télécopie 01 40 15 92 88
Imprimerie Jarach - La Roche, Paris

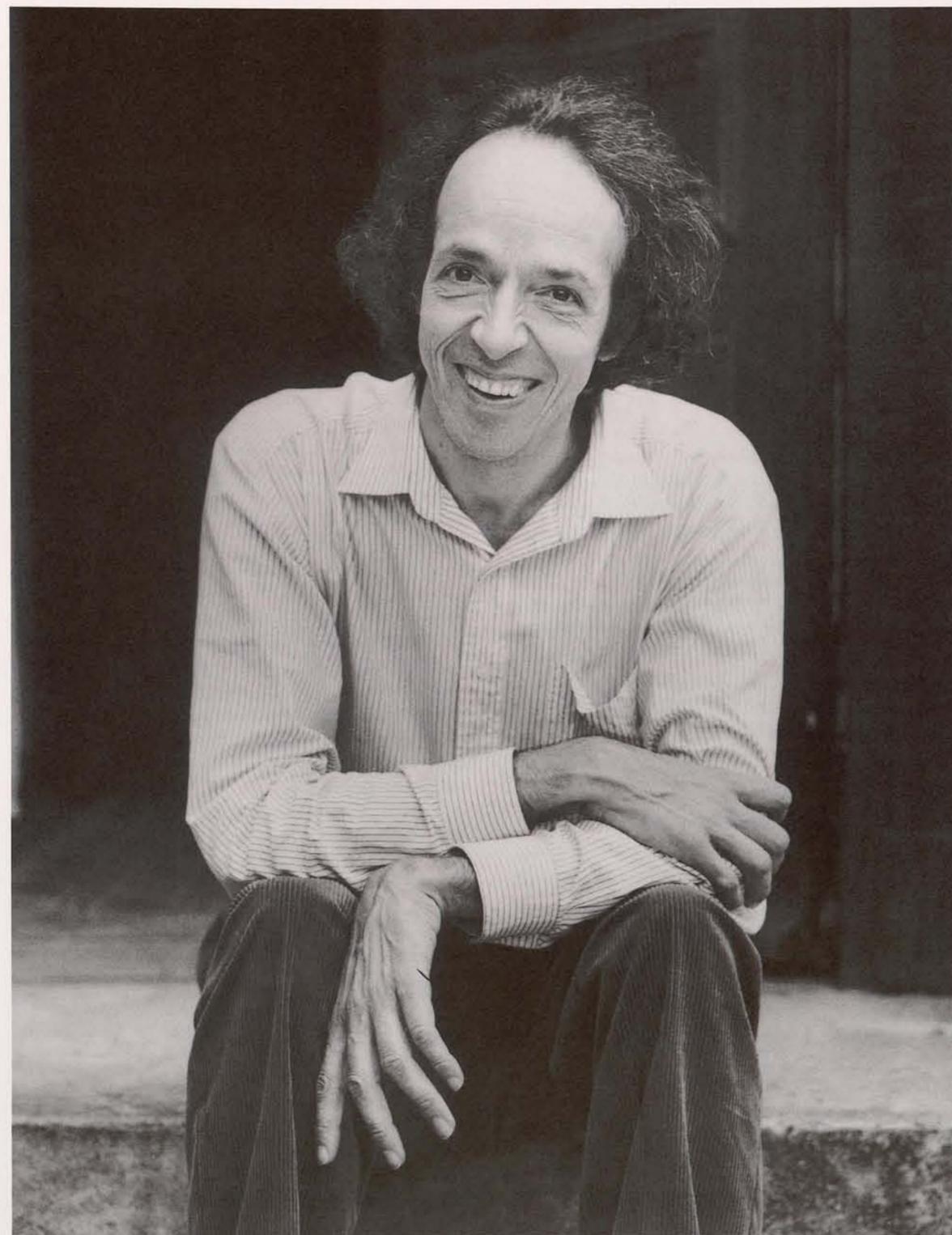


Photo : © Guy Virent

Emmanuel Nunes

Né en 1941, Emmanuel Nunes étudie l'harmonie et le contrepoint à l'Académie de musique de Lisbonne tout en s'intéressant à la philologie germanique et à la philosophie grecque. Il participe aux Ferienkurse de Darmstadt (1963-1965), avant de suivre les cours de phonétique de Georg Heike, de musique électronique de Jaap Spek et de composition de Henri Pousseur et de Karlheinz Stockhausen à la Rheinische Musikhochschule de Cologne (1965-1967). Premier prix d'esthétique musicale au Conservatoire de Paris, dans la classe de Marcel Beaujils (1971), il dirige des séminaires à l'université de Pau (1976-1977) et à la Fondation Gulbekian de Lisbonne (depuis 1981). Professeur à la Musikhochschule de Freiburg, Institut für Neue Musik (1986-1992), et au Conservatoire de Romainville (1987-1994), il enseigne la composition depuis 1992 au Conservatoire de Paris.

Notes de lecture

Peter Szendy

Adam est celui qui possède la faculté de nommer chaque chose selon sa signature, révélatrice de son essence. Car dans la *Genèse*, il est écrit : «Le Seigneur Dieu modela du sol toute bête des champs et tout oiseau du ciel qu'il amena à l'homme pour voir comment il les désignerait». C'est ainsi que, pour le théosophe allemand Jacob Boehme, «lorsqu'Adam a parlé pour la première fois, il a donné leur nom à toutes les créatures selon leurs qualités et les vertus (*Wirkungen*) qui les habitaient». Et dès lors, par le son, par cette qualité au travers de laquelle, selon Boehme, toutes les autres s'expriment, on peut atteindre au sens, même s'il est un sens abscons, un sens à déchiffrer.

«Depuis 1974 jusqu'à l'automne 1975 — époque à laquelle j'ai entrepris les premières démarches qui devaient mener à la composition de *Minnesang* — la lecture de Jacob Boehme fut l'un de mes centres de gravitation, à la fois le plus absorbant, et le plus éloigné de mes préoccupations strictement musicales».

C'est ainsi que dans *Minnesang*, Emmanuel Nunes a construit son matériau textuel à partir de fragments extraits des écrits du théosophe. En soulignant par ailleurs l'affinité de son travail sur le texte avec cette conception du langage naturel : «Chaque langue contient, comme le montrent les mystiques de la parole — et notamment Jacob Boehme —, une sorte de langue secrète, qui est présente sous son aspect lexical». Et pour Nunes, il est possible de dévoiler ces «nombreux potentiels» de la langue qui n'ont pas «directement à voir avec le contenu de la parole» au moyen de la phonétique. Phonétique qu'il faudrait peut-être entendre, avec Boehme, comme une analyse des phénomènes articulatoires menant plus ou moins directement aux qualités : «De la façon même dont chaque mot se fait substance, en vue de l'expression, [...] comme la langue coopère lorsqu'elle fait le mot, et par quel chemin elle le produit, soit à travers les dents, soit sur elle-même, soit la bouche ouverte ; *item* comme la langue se plie dans l'ajointement du mot, [...] or donc de la façon même dont le mot a été formé, c'est également ainsi qu'est en sa forme et qualité la chose que le mot nomme ainsi».

Certaines démarches interprétatives suivies par Boehme sont étonnamment proches de celles de la Kabbale, et cette conjonction se répercute dans le matériau textuel de *Minnesang* au travers du second nom hébreu de Dieu : *Adonai*.

Parmi les techniques d'exégèse kabbalistique, c'est la permutation systématique des lettres d'un mot — ou *temura* — qui évoque peut-être le plus directement certaines techniques d'écriture musicale. Elle fut plus particulièrement développée au XIII^e siècle en Espagne, dans la kabbale dite extatique. «Pour exploiter la capacité structurale des noms, écrit ainsi Moshe Idel, il faut d'abord démanteler leur structure et reconstruire une longue liste de nouvelles structures en recombinaison des lettres du Nom».

De par son titre, *Minnesang* est un chant d'amour. Un chant adressé — les premières et dernières phrases, ajoutées par Nunes aux textes de Boehme, sont une «adresse» —, adressé peut-être à Tu («*Auf ewig Dein sei der Klang, das Wort und die Liebe*»).

Adonai. Le nom (le Nom) fait ici l'objet de ces permutations que décrit minutieusement Abraham Aboulaïja : «Commence par combiner d'abord [les lettres] du tétragramme [...], déplace-les et fais-les permuter comme une roue... Ensuite, tu passeras au second [nom] *Adonai*». Chanté dès les premières pages de *Minnesang*, le nom de Dieu est ensuite réparti dans l'espace selon les six «formants rythmiques» fondateurs de l'œuvre. Cette architecture est tout à fait comparable à l'écriture isorythmique des œuvres de l'*Ars nova* : les «formants» sont des *taleae*. Et si le répertoire rythmique de *Minnesang* est ainsi circonscrit, l'espace des hauteurs est lui aussi longtemps limité à deux notes — *mi* et *sol* dièse. Ce qui permet une écoute privilégiée du travail sur le texte.

Sur l'ostinato de la figure initiale du sixième formant ont lieu plusieurs permutations du nom de Dieu, par déplacement de l'accent tonique (les syllabes accentuées sont successivement : *a, nai, do, a, nai, a*). Il se crée ainsi ce que l'on aimerait appeler une *mélodie textuelle*, selon un de ces transferts de fonction chers au compositeur : le gel du paramètre de la hauteur confère une *responsabilité mélodique* au déploiement horizontal du texte, qui vient colorer de hauteurs vocaliques changeantes la répétition obstinée du *sol* dièse.

Et de même, le texte est parfois verticalisé, pour engendrer une *harmonie textuelle* : l'ensemble vocal se scinde en deux trios, qui exploitent chacun les différents «renversements» de l'accord formé par les trois syllabes du nom de Dieu : les syllabes *a, do* et *nai* sont sans cesse redistribuées entre les pupitres, de manière à ce que chaque trio vocal ait cependant toujours une «harmonie syllabique» parfaite.

La préface à la partition décrit deux notations différentes, qui correspondent à deux modes du parlé.

Le premier pourrait être dit *translinguistique*, les phonèmes ne devant faire l'objet d'«aucune "intonation" particulière, propre à l'allemand ou à une autre langue». C'est de cette intonation sans appartenance linguistique particulière (sans «accent») que relève le nom de Dieu — *Adonai*.

Le second mode serait dès lors *intra-linguistique* : «Cette notation, écrit Nunes, est exclusivement réservée aux textes parlés en allemand. Il ne s'agit aucunement de quatre hauteurs fixes, mais uniquement de quatre niveaux principaux d'intonation, dont la succession suggère la courbe générale de l'inflexion voulue pour chaque mot isolé ou à l'intérieur d'une phrase». Et ce parlé d'une langue est une lecture intérieure : «Le chanteur doit lire le texte à la manière d'une lecture pour soi-même, en s'écouter parler [je souligne], et non en récitant pour le public».

De fait, les voyelles parlées selon le premier mode sont souvent employées comme ombres portées du texte allemand de Jacob Boehme, lu selon le second mode : les syllabes sont entourées de bribes de leurs composantes vocaliques ou consonantiques, selon une véritable *hétérophonie textuelle*.

Minnesang fut d'abord conçu et projeté comme un triptyque, dont seuls les deux volets extrêmes ont toutefois trouvé place dans la version définitive. Le volet central — qui a donc été écarté — est à l'origine d'*Omnia mutantur, nihil interit*.

Le second volet de *Minnesang* (qui devait donc être le troisième) s'articule au premier par une manière de choral : un enchaînement de tous les accords parfaits possibles incluant au moins l'une des deux notes «anagrammatiques» de l'œuvre : *mi* et *sol* dièse. Ce geste de dénombrement et d'énumération exhaustive affecte ici également le champ des sonorités vocaliques possibles, puisqu'un véritable choral de voyelles se superpose aux accords parfaits. Les voyelles, dans cette région de l'œuvre entre deux volets, semblent être devenues couleur pure, timbre pur, suspendues dans leur fonction de véhicules du sens. À l'exception d'une seule et unique consonne, un *d* qui forme avec le *u* un *du* cinq fois répété. Doit-on entendre ce *du* comme sonorité pure, ou doit-on le comprendre, par exemple comme adresse à un Toi ? Effet de consonne, dira-t-on.

Mais cet effet de consonne ne travaille-t-il pas déjà dans les voyelles ? Le dernier *a*, ce *a* qui reste après la décantation chorale des voyelles est aussi la lettre première et initiale, la lettre qui ouvre le second volet de *Minnesang* : «*Allmächtiger Allweiser Allwissender Allsehender Allhörender...*». Dès lors, les trois *a* qui précèdent le *A* de *All-* sont-ils encore des *a*-timbres, des *a*-couleurs, ou déjà des *a*-sémantiques (*All-*) ? Sont-ils tous les trois identiques dans leur absence de sens, ou les deux premiers sont-ils plus asémantiques que le dernier, plus proche du sens de *All* ? Ou enfin, ne sont-ils pas, tous les trois, ainsi que toute la série, tout le cortège ou la théorie de voyelles qui les précède (il y a d'autres *a* parmi elles, et des impurs), ne sont-ils pas déjà divisés entre le son et le sens ?

On est sans cesse (et sans issue simple) dans cet entre-deux (entre musique et texte, entre son et sens), sur cette «route infinie» dont parle telle *Paraphrase inachevée* : «Aucune mémoire minérale, végétale, humaine ou autre, ne pourra jamais se rappeler l'instant suprême et apocalyptique — parce que révélation — où le son est devenu Verbe. Ce fut le baptême premier du Son, éternellement célébré. Route infinie, sans cesse parcourue, qui les unit plutôt qu'elle ne les sépare... Avant le commencement était le Son. Sa prophétie était le Verbe...». Si donc l'origine est immémoriale — «avant le commencement était le Son» —, celle de la scission,

celle du son «devenu Verbe» l'est aussi : «Aucune mémoire minérale, végétale, humaine ou autre, ne pourra jamais se rappeler...».

C'est d'un tel lieu (sans lieu) que s'approche peut-être le choral de *Minnesang*, à la jointure des deux volets de l'œuvre. Peut-être.

Pour en finir avec les noms, Nunes tenterait de les reconduire au vocatif pur : le *a* (mais aussi le *o*). La première voyelle, l'initiale du Nom (*Adonai*) est longuement tenue, mais elle ne tarde pas à se laisser «séduire» par le sens. Et sans doute cette séduction aura-t-elle toujours déjà commencé : le *a* aura toujours déjà été séduit, c'est-à-dire, à la lettre, détourné en chemin, perdu sur une «route infinie». Pas de voyelle, pas de *a* qui soit vraiment asémantique.

Il est un mot que Nunes n'aura pas prononcé, mais qui résonne sans cesse dans le texte de sa *Paraphrase inachevée* (paraphrase de la Bible autant que de Pessoa), et qui travaille, comme en sous-main, la partition de *Minnesang*. Ce mot, c'est Babel. Babel où le nom de Dieu se confond avec celui de la confusion, où commence la multiplicité des langues.

Or dans *Minnesang*, le Nom relève, on l'a dit, d'une intonation *translinguistique* : elle se voudrait détachée des contingences d'une langue, comme si le musicien tentait ainsi de soustraire le Nom à toute intention communicative, au «bavardage» des langues. Ce que le texte (et l'œuvre) de Nunes ne dit pas, c'est donc : Où se situerait le récit de Babel ? Intervendrait-il avant, après ou pendant que le son donne naissance au verbe ? Les noms de Dieu (*Adonai*, mais aussi Babel) échapperaient-ils aux langues ?

La fin du choral de *Minnesang* passe tout près du *a* pur (s'il y en a), du vocatif pur. Et peut-être la musique et le texte, toujours déjà travaillés l'un par l'autre, auront-ils tenté de se détacher et de s'effleurer ici, en un point infiniment petit, avant de renouer des enchevêtrements inextricables. Ils n'auraient pu le faire avant, il aura fallu attendre, patiemment, que le texte se (dé)charge de musique et que la musique se (dé)charge de texte : il aura fallu un long travail de décantation chorale (circonscrite les rythmes, les répéter, geler les hauteurs), il aura fallu que se forment des «mélodies» et des «harmonies textuelles», toutes sortes de «transferts de paramètres», de passages — de traductions ? Cette attente, c'est ce que *Minnesang* aura su créer, pour donner tout son éclat à la résonance de tels «accords parfaits» (les premiers dans l'œuvre, et depuis si longtemps qu'on avait dû les oublier), de telles voyelles presque pures, de telle consonne aussi, isolée, résiduelle : *Du*. Et cet instant aura donc été le résultat fugitif d'une vaste décantation qui passe aussi par l'inlassable permutation des syllabes, des lettres du Nom. Jusqu'à ce moment crucial, jusqu'à cette croisée des chemins et des deux volets de l'œuvre, où une lettre se détache (la première), où elle peut être tenue (c'est une

voyelle), arrêtée un instant avant de se reposer dans le sens communicable. Qui se trouve être, comme par ironie, celui de *All-mächtiger*. Tout-puissant.

D'un projet de triptyque (*Minnesang* s'adjoignant un volet central), il est donc resté nombre de pages, parcourues par deux madrigaux de Monteverdi (Deuxième livre, *Non si levava ancor et E dicea l'una sospirando*). Par leurs séquences harmoniques, effacées, rongées, éhtritées. Pas de citation.

Il y a quelques années, ces pages ressurgissaient pour un projet avec des voix d'enfants — projet de nouveau abandonné. Et elles ressurgissent encore, aujourd'hui, dans *Omnia mutantur...*

Les interprètes passent d'un instrument à l'autre : de la clarinette en *la* à la clarinette basse ou contrebasse, du tuba à l'euphonium, etc. Chaque instrument a son lieu prescrit dans la salle (les instrumentistes se déplacent) et son diapason (autour du *la* à 440 Hz, les accords varient d'un sixième ou d'un tiers de ton). Ces diapasons ne visent pas à constituer un «système» microtonal : on les entend tantôt comme variations du timbre, tantôt comme variations de l'intonation, également en fonction des degrés d'éloignement ou de proximité dans l'espace.

Le texte (celui des *Métamorphoses* d'Ovide) est un «petit morceau philosophique» (c'est le mot de Nunes) tiré du Quinzième livre, en partie consacré à Pythagore. Il est chanté en latin : «Je voulais le latin», dit-il, pour éviter «une prosodie et une intonation actuelles».

1. Cité par Wolfgang Kayser, «La doctrine du langage naturel chez Jacob Boehme et ses sources», *Poétique*, n°8 11.
2. «Im Gespräch : Emmanuel Nunes», entretien avec Wolfgang Max Faust, Berliner Künstlerprogramm des DAAD.
3. Cité par W. Kayser.
4. *L'expérience mystique d'Abraham Aboulaïja*, Editions du Cerf, 1989.
5. Le compositeur parle de «dédicace» et d'«invocation»...
6. Abraham Aboulaïja, cité par Moshe Idel.
7. Dans le cycle (sans titre) dont fait partie *Minnesang*, il y a «quatre notes-pivots — un anagramme musical — qui constituent une sorte de subconscient harmonique sous-jacent à toutes les pièces» (Brigitte Massin et Peter Szendy, «Entretien avec Emmanuel Nunes», dans *Emmanuel Nunes*, Festival d'Automne à Paris, 1992).
8. Emmanuel Nunes, «Paraphrase inachevée, à la mémoire de Fernando Pessoa», dans *Emmanuel Nunes*, op. cit. Ce texte a été publié intégralement dans les *Archives du Centre Culturel Portugais*, XXVII, Fondation Calouste Gulbenkian, 1990.
9. Je renvoie à la belle lecture qu'en propose Jacques Derrida, «Des tours de Babel», dans *Psyché*, Gallilée, 1987.

Programmes et Fréquences sur 3615 France Musique (1,29€ TTC/min)



France Musique partenaire
du Festival d'Automne à Paris
enregistre ce concert



Biographies des interprètes

Ensemble vocal Soli-Tutti

Créé en 1987 et dirigé par Denis Gautheyrie, Soli-Tutti est en résidence permanente à l'université Paris VIII-Saint-Denis depuis 1988. L'ensemble de douze voix solistes s'est fait remarquer par ses concerts *a cappella* ou accompagnés, interprétant de mémoire les principales œuvres du répertoire choral contemporain parmi lesquelles une trentaine de commandes.

Minnesang :

Catherine Seitz-Fontaine, Hélène Denis, Nathalie Perbost, sopranos
Sylvia Sama, Isabelle Martin, Sandrine Montcoudiol, altos
Christophe Grapperon, Stéphane Vigne, Eric Laigle, ténors
Jean-Christophe Jacques, Jean-Philippe Dequin, Didier Bolay, basses.
Conseiller linguistique, Renate Borie-Schubert, Institut Goethe

Omnia mutantur, nihil interit :

Choeur A : Nathalie Perbost, Catherine Seitz-Fontaine, Hélène Denis, sopranos
Sylvia Sama, Isabelle Martin, Sandrine Montcoudiol, altos
Choeur B : Anne Krucker-Rihoit, Nathalie Barbary, Rachel Guilloux, Corinne Talibart, Marie Debely, Florence Jouars-Brousse, Marie-Pierre Wattiez, sopranos ;
Sandra Raoulx, Andrey Brantl, Valérie Wulleme, Danielle Arrigoni, Lydie Pravikoff, Laura Gordiani, Catherine Ravenne, altos.

Denis Gautheyrie, direction

Après des études de piano, de contrebasse et de chant, Denis Gautheyrie est chargé du cours «Pratique et Direction Chorale» au département de musique de l'université Paris VIII-Saint-Denis. En 1987, il crée Soli-Tutti, l'ensemble instrumental à géométrie variable Futurs-Musiques et le Chœur de Saint-Denis qu'il dirige lors de nombreux festivals de musique contemporaine en France et à l'étranger.

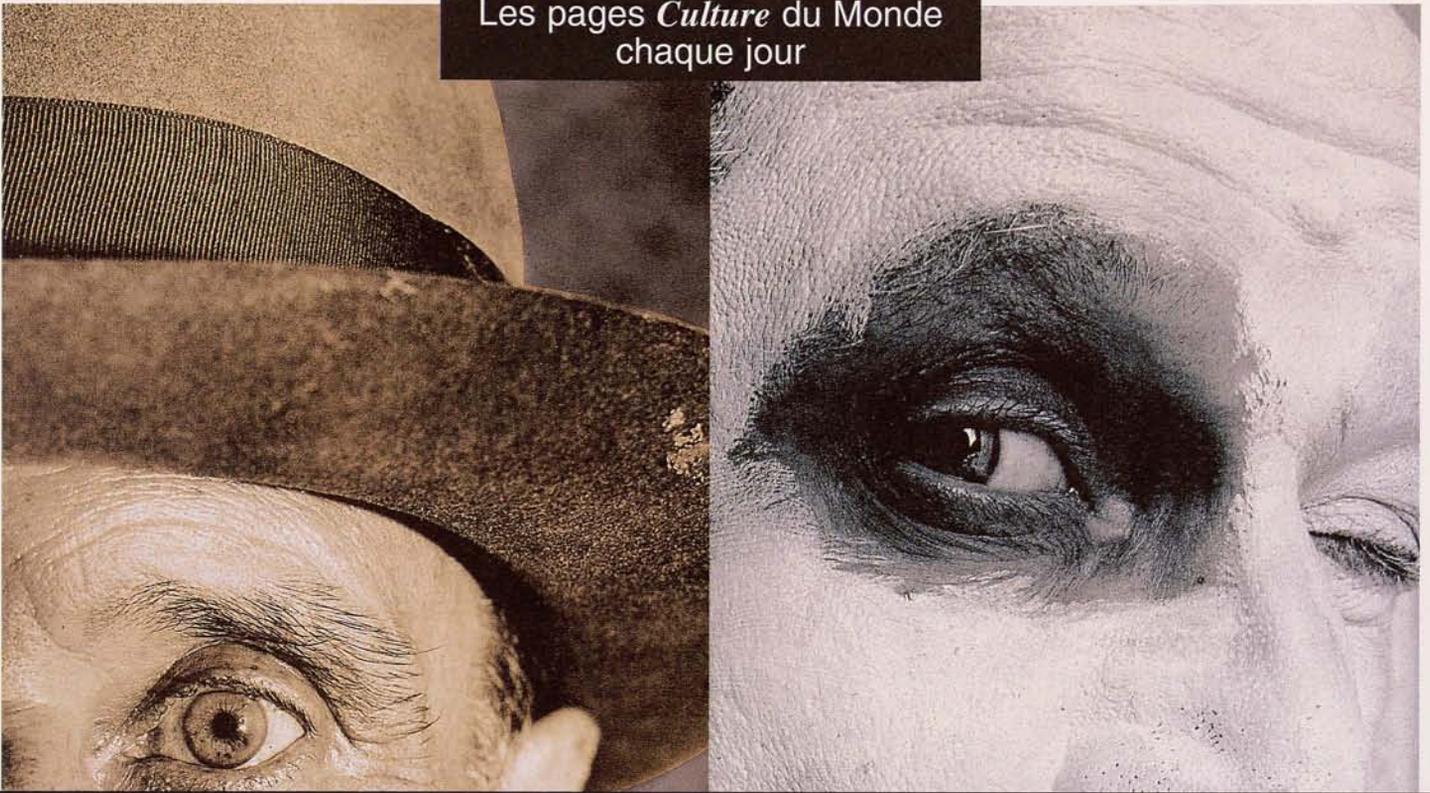
Ensemble Contrechamps

Fondé en 1980 par Philippe Albèra, dans le cadre des concerts organisés à la Salle Patino à Genève, l'Ensemble Contrechamps est régulièrement invité par les différents festivals de musique contemporaine et réalise chaque année d'importantes tournées. Sa formation est particulièrement souple, s'adaptant aux exigences du répertoire contemporain, du solo à l'effectif du *Pierrot Lunaire* et à l'orchestre de chambre.
Félix Renggli, flûte ; René Meyer, clarinette en *si bémol*
Ernesto Molinari, clarinette en *la*, clarinette basse et clarinette contrebasse
Gérard Métrailler, trompette en *ré* et trompette piccolo
Andrea Bandini, trombone ténor-basse et trombone basse
Serge Bonvalot, euphonium et tuba
Julie Lafontaine, violon ; Ruth Killius, alto
Anne Bassand et Notburga Puskas, harpe
Riccardo Bologna, Yves Brustaux, Benoît Gaudette, Eduardo Leandro, Marc Sapin, Christophe Torion, percussion.

Emilio Pomárico, direction

Né en 1953 à Buenos Aires de parents italiens, Emilio Pomárico étudie au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Instrumentiste dans différents orchestres européens, il est lauréat des cours de perfectionnement de l'Académie de Sienne en 1972 pour la musique de chambre et en 1980 pour la direction, avant de faire ses débuts de chef d'orchestre en 1982. Invité par la Fenice de Venise et par la Scala de Milan, il participe à de nombreux festivals de musique contemporaine, interprétant Carter, Fernyehough ou Nunes dont il dirige la création de *Quodlibet*.

Les pages *Culture* du Monde
chaque jour



**ON PEUT ÊTRE PEINTRE A MOSCOU OU COMÉDIEN A CHICAGO
ET PARTAGER LA MÊME PAGE DANS LE MONDE.**

C'est parce que la culture se crée et se recrée chaque jour que le Monde lui consacre quatre pages quotidiennes. Avec des enquêtes, des reportages et des informations inédites, on ne lui donne plus seulement sa place, on la lui reconnaît.



Le Monde

FRFAP - 1996 - M-03 - PGRS

BDDP. Portraits of J. BEUYS and S. BERKOFF © ALASTAIR THAIN