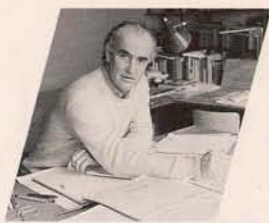


*Concerts*



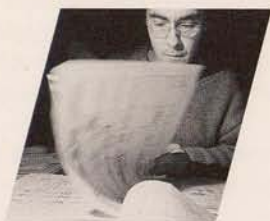
*Luigi*

*Nono*



*Wolfgang*

*Rihm*



*Brice*

*Pauset*





# FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

1999, vingt-huitième édition

## L'éternel et le transitoire

L'idée du cycle est apparue dans le contexte de la Nouvelle Musique après la Seconde Guerre mondiale comme une réponse ambitieuse à l'idée de grande forme, dont la structure reposerait sur des critères intrinsèques, en accord avec la pensée compositionnelle la plus avancée, et non sur des modèles du passé ou des références extérieures. Plus précisément, elle a son origine dans le concept de forme ouverte qui apparut à la fin des années cinquante comme une tentative de dépasser la fausse antinomie du sérialisme intégral de l'Ecole de Darmstadt et de l'indétermination totale de Cage et Feldman. L'une de ses premières manifestations, dans un médium restreint, se trouve dans le projet de la *Troisième Sonate* pour piano de Pierre Boulez, qui empruntait sa forme cyclique à l'idée du *Livre* de Mallarmé et aux constellations poétiques du même auteur dans son poème «Un coup de dé jamais n'abolira le hasard». On y trouve les deux éléments constitutifs d'un projet formel qui a entériné l'idée d'un univers musical relatif et celle d'ambiguïté entre le sens et l'interprétation: d'une part, un principe d'unité qui traverse l'oeuvre de bout en bout; d'autre part, l'autonomie de chacune des parties, qui possèdent une existence indépendante. Boulez avait déjà confié à Cage en 1950 son désir d'«abolir la notion d'œuvre musicale à donner au concert, avec un nombre déterminé de mouvements», au profit d'un «livre de musique où l'on trouvera les dimensions d'un livre de poèmes».

Déjà, dans le style du sérialisme le plus strict, Luigi Nono avait conçu *Il Canto sospeso* comme un montage formel de différentes parties caractérisées par leur écriture et par leur effectif, mais reliées de façon unitaire par des fils sous-jacents, dont celui de la série. A la dramaturgie traditionnelle, reposant sur une progression linéaire faite de différents degrés, et d'un jeu de tensions qui mène à un apogée, puis à une résolution, se substituait une construction en spirales ou en anneaux, qui se réfère moins à une architecture préétablie qu'elle ne se dévoile, dans son apparition même,

«pli selon pli», pour reprendre l'expression de Mallarmé choisie par Boulez comme titre d'une oeuvre en forme de cycle, justement. La forme n'est donc plus l'image d'un monde clos et équilibré, ni le récit exemplaire d'une vie de héros, mais la quête du sens, à travers des expériences multiples. A l'image des grands récits de la modernité dans la littérature ou la musique (de Wagner à Proust, de Mahler à Joyce), cette recherche est tout à la fois une aspiration à l'inouï, à l'épiphanie du sens et au choc de l'inconnu, toutes formes sécularisées de la révélation, et la conscience des significations cachées, du labyrinthe de la mémoire, et des forces obscures qui demandent à être déchiffrées. La «forme en formation», comme disait Paul Klee, s'inscrit dans le devenir; mais le retour sur soi du cycle, sa réinterprétation permanente du passé, ramènent aux origines. Depuis que l'art a cessé de défier le temps, épousant tout à la fois son flux incessant et son irréversibilité, la perception s'est trouvée écartelée entre ces deux extrêmes, entre la fascination des commencements et l'attrait pour ce qui peut advenir. Hegel avait relevé, dès le début du siècle dernier, combien «l'esprit ne trouvait sa vérité que dans la déchirure absolue».

La forme moderne n'est plus un accomplissement; c'est une recherche, une aventure, et un risque. Ses différents moments ne sont plus déterminés par l'idée du tout, ils ne se fondent plus en lui - «seul le tout est le non-vrai» disait Adorno -, mais en revendiquant leur autonomie, ils forment une constellation provisoire, un monde possible. Gustav Mahler l'avait préfiguré: «Le mot symphonie veut dire pour moi tout simplement: bâtir un monde avec tous les moyens techniques disponibles. Le contenu toujours nouveau et changeant détermine de lui-même la forme». Entre l'imédiateté du présent et le devenir infini - entre la *Momentform* stockhausénienne et le *work in progress* boulézien -, le cycle éprouve toutes les nuances et les fluctuations du temps, imposant à l'auditeur d'emprunter un chemin d'aventure plutôt

## Fresques et miniatures. La Révolution des formes

Le Festival d'Automne à Paris poursuit en 1999 le cycle «Fresques et miniatures. La Révolution des formes» avec les oeuvres de Luigi Nono, de Wolfgang Rihm et de Brice Pauset. Trois compositeurs qui se rejoignent dans une perspective commune par l'ambition des projets déployés, selon des conceptions singulières du temps musical et de l'espace acoustique, avec des effectifs particuliers. En 1998, les oeuvres de Karlheinz Stockhausen, *Momente*, d'Helmut Lachenmann, *Schwankungen am Rand*, de György Kurtág, *Les Dits de Peter Bornemisza* et Samuel Beckett: ... pas à pas-nulle part, avaient constitué le premier chapitre de ce programme. Suivront, en 2000, *Prometeo* de Luigi Nono et, en 2001, *Le Cycle des Hivers* de Hugues Dufourt. Ces programmes sont réalisés avec la Cité de la Musique et le Théâtre du Châtelet, avec le concours de la Sacem, de la Fondation France Telecom et du Programme 2000 en France.

La structure du cycle, qui traverse la création des quarante dernières années, et en laquelle les anciennes formes de la cantate, de l'oratorio, de la symphonie, du poème symphonique, voire de la messe et du cycle romantique viennent se fondre, pourrait être perçue comme une liturgie laïque de la modernité, dans laquelle le religieux a subi une transmutation. *La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ*, le *Catalogue d'Oiseaux*, *Des Canyons aux étoiles* d'Olivier Messiaen; la *Troisième Sonate pour piano*, *Pli selon pli*, *Répons* de Pierre Boulez; la série des *Klavierstücke*, *Hymnen*, *Sternklang*, *Sirius*, *Licht* de Karlheinz Stockhausen, *Music of Changes* de John Cage, le triptyque *Caminantes* et *Prometeo* de Luigi Nono; *Scardanelli-Zyklus* de Heinz Holliger; *Transit*, *Time and Motion Study* et *Carceri d'Invenzione* de Brian Ferneyhough; *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey; *Tutuguri* de Wolfgang Rihm; voire *Quodlibet* d'Emmanuel Nunes, dont le catalogue des oeuvres s'organise par ailleurs en de vastes cycles, comme celui de la «Création»: toutes ces oeuvres forment un catalogue loin d'être exhaustif. Mais on pourrait aussi y ajouter des oeuvres comme le *Requiem* de Bernd Alois Zimmermann ou les opéras de Luciano Berio, et des organisations cycliques dans des espaces plus restreints, chez des compositeurs comme György Kurtág (*Jatékók*, *Rückblick*, *Samuel Beckett: ... pas à pas-nulle part*), Galina Ustvolskaïa (*Composition I, II, III*, *Sonates pour piano*), ou György Ligeti (*Etudes pour piano*); parfois, les cycles s'organisent sans un plan prémédité, comme c'est le cas pour la double série des *Sequenzas* et des *Chemins* de Luciano Berio, ou pour celles des *Assonances* de Michael Jarrell. Toutes ces formes ont leur singularité, elles ne relèvent d'aucun modèle, et ne forment pas un genre identifiable. Si elles ont un antécédent, c'est dans la forme du montage qui s'élabora dans le cinéma et le théâtre des années vingt.

aurait dit Brecht - du concert, lieu clos de la convivialité et du consensus social. En effet, elles transforment la succession plus ou moins harmonieuse des pièces de compositeurs différents en une forme intégralement composée. Par là, elles retrouvent quelque chose de leur antique fonction sacrée, et de leur ancien statut social, dans un contexte qui n'autorise plus ni l'une ni l'autre. Ce sont des cérémonies par lesquelles voudrait être conjurée la perte de sens et de fonction des oeuvres musicales.

Au-delà de l'individualisme qui marque les différents aspects de la création contemporaine, et dont on retrouve la trace dans la position démiurgique du compositeur à l'intérieur de certaines réalisations (notamment celles qui font appel à la technologie moderne du son), bien des oeuvres visent à cette «hystérie» et à ces «envoûtements collectifs» autrefois invoqués par le jeune Boulez sous la protection d'Antonin Artaud. Briser le sortilège du sujet isolé et impuissant, qui se réfugie dans des formes insignifiantes aussitôt absorbées par la machine sociale, voilà peut-être le sens ultime du cycle.

En s'emparant du concert dans sa totalité, en prenant d'assaut la citadelle sociale de la musique, qui résiste si opiniâtrement au renouveau, le compositeur cherche à «donner un sens nouveau aux mots de la tribu», pour reprendre l'expression mallarméenne.

Ainsi seulement retrouve-t-on cette articulation entre l'imédiateté du présent et l'expérience de la durée, jadis codifiée dans les formes communautaires, cette émotion totale que Baudelaire, à travers l'opposition de l'«éternel» et du «transitoire», avait mis au fondement même de la modernité.

Philippe Albèra



# Luigi Nono

*No hay caminos, hay que caminar...*

Andrej Tarkovskij,

pour sept groupes instrumentaux, 1987-1988.

Durée environ 28 minutes

*"Hay que caminar", soñando,*

pour deux violons, 1989.

Durée environ 25 minutes

entracte

*Caminantes... Ayacucho,*

pour contralto, flûte basse, orgue, deux chœurs, orchestre (en trois groupes) et live electronics, 1986-87.

Texte de Giordano Bruno

Durée environ 35 minutes

Première audition en un concert des trois oeuvres constituant le cycle *Caminantes* Editions Ricordi

Susanne Otto, contralto

Dietmar Wiesner, flûte basse

David Alberman et Clio Gould, violon

Choeur de solistes de Freiburg, direction André Richard

Ensemble vocal Les Jeunes Solistes,

direction Rachid Safir

Orchestre Symphonique du Südwestrundfunk  
Direction Emilio Pomarico

Réalisation live electronics : Experimentalstudio de la  
Fondation Heinrich-Strobel du Südwestrundfunk  
Freiburg/André Richard

Coproduction Südwestrundfunk Freiburg/ Baden-Baden  
Cité de la Musique, Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien de la Fondation France Telecom et de la Sacem.  
Manifestation du Programme 2000 en France.

Cité de la Musique, les 1 et 2 octobre 1999

Venise, 1924 - 1990, Luigi Nono a fait des études de droit, puis de musique avec Gianfranco Malipiero, Bruno Maderna et Hermann Scherchen. De 1950 à 1955 il enseigne aux cours d'été de Darmstadt. Première composition en 1950 : *Variations canoniques* sur la série de l'opus 41 d'Arnold Schoenberg.

Parmi les oeuvres les plus importantes :

*Il Canto Sospeso* (1956), les opéras *Intolleranza* (1960), *Al gran sole carico d'amore* (1972-74), *Prometeo* (1981-85), le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979-80), le triptyque *Caminantes...* (1986-89).

Editions Ricordi, Milan. Archivio Luigi Nono, Venise.

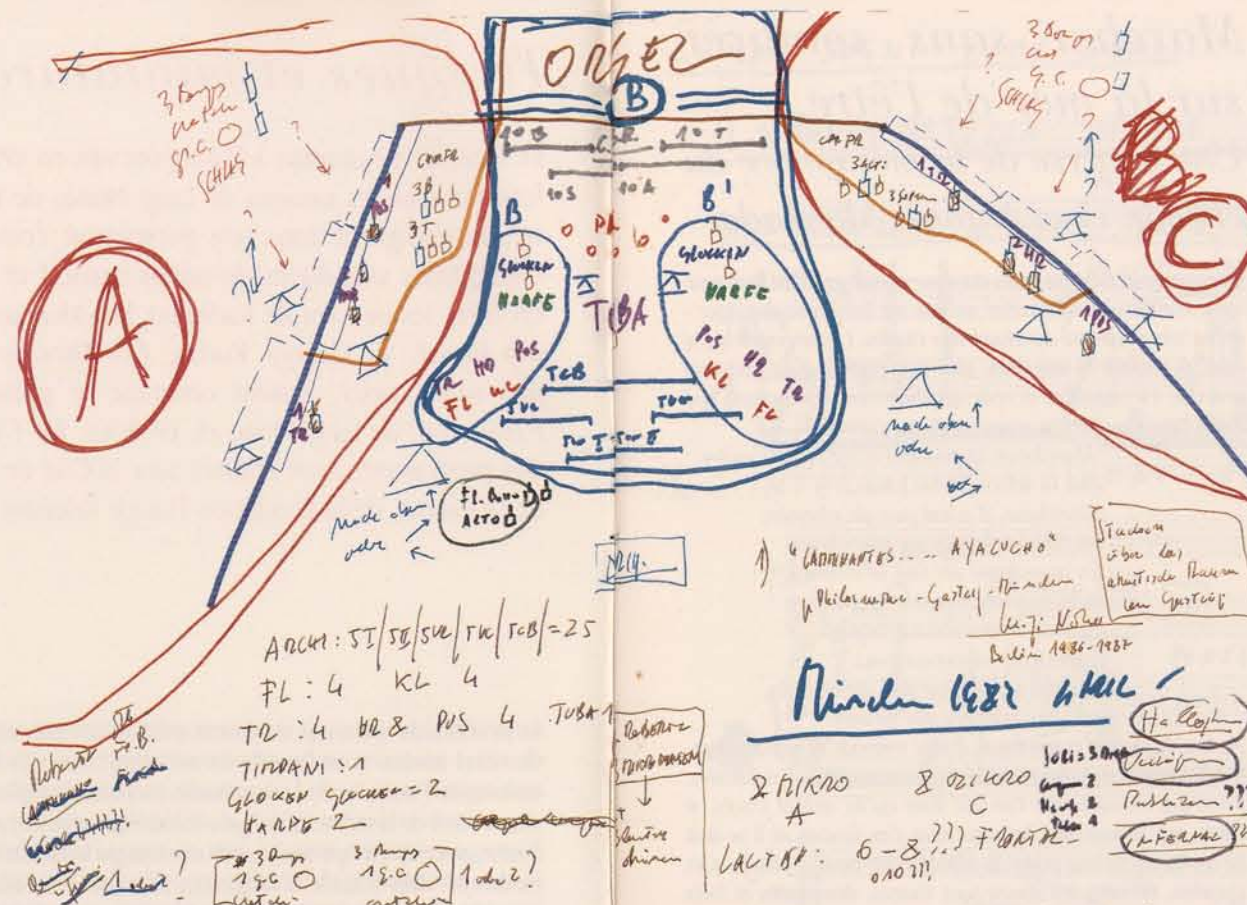


Schéma de la disposition des groupes pour l'exécution de «Caminantes... Ayacucho», à Munich, 1987 (Archivio Luigi Nono, Venise).

## Les chemins de l'utopie et du rêve

Les trois dernières oeuvres de Luigi Nono, *Caminantes... Ayacucho* (achevé en janvier 1987), *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkovskij (composé dans le courant de la même année) et *"Hay que caminar", soñando* (1989) forment un triptyque. Leur titre fait en effet référence à la même phrase, apparue sans doute au compositeur comme une illumination lorsqu'il la vit inscrite sur le mur d'un cloître de Tolède : «Caminantes, no hay caminos, hay que caminar» («Vous qui marchez, il n'y a pas de chemins, il n'y a qu'à marcher») : une invite, en l'absence de pistes avérées et sûres, à refuser les dogmes et les parcours préétablis pour s'ouvrir à l'utopie, à la recherche incessante, celle du Wanderer (I) ou de Prométhée. «C'est le Wanderer de Nietzsche, de la quête perpétuelle, du Prométhée de Cacciari. C'est la mer sur laquelle on va en inventant et en découvrant sa route», disait Nono en 1987 à propos de cette inscription, tout en annonçant son projet de triptyque (2).

On retrouve dans les trois oeuvres certains traits signifi-

catifs de la pensée du Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

tendance de plus en plus marquée à une intériorisation inquiète, à une progression fragmentaire, à une interrogation constante, à des étonnements sans réponses, à une tension visionnaire orientée vers une dimension toujours plus essentielle. Nono travaille sur le son et l'espace, pour une réévaluation radicale des relations possibles entre ces deux dimensions. *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkovskij est dédié au cinéaste soviétique prématurément disparu. On a avancé l'hypothèse d'une relation directe avec le dernier film de celui-ci, *Le Sacrifice* (1986). Nono divise l'orchestre en sept "chœurs", sept groupes instrumentaux, placés en cercle autour du public. Il fait résonner l'espace de façon sans cesse différente, le son se creuse et s'anime avec une tension constante grâce à des modes variés d'émission instrumentale et aux nuances changeantes des micro-intervalles. A l'exception de quelques mesures, toute la partition - la dernière que Nono dédia à l'orchestre - tourne autour du *sol* et de ses altérations au demi-ton et au quart de ton. Lue ainsi, elle peut sembler exagérément dépouillée; mais les différences de timbres, de dynamismes et de registres, liées au mouvement des sons dans l'espace, y ont une importance fondamentale. Dans un contexte aussi raréfié, à la limite du silence, le moindre geste instrumental prend un relief considérable. Le son des percussions, passant d'un groupe

à l'autre, constitue une trame aussi évidente que fragile. Dans cette extrême raréfaction de l'écriture, on reconnaît la tension vers une intériorisation absolue et la voix d'une solitude totale.

La même remarque vaut pour *"Hay que caminar", soñando* pour deux violons. L'image évoquée par le titre - marcher en inventant son propre chemin - est ici explicitement illustrée par le fait que les interprètes doivent se déplacer au cours de l'exécution. Nono, dans ses indications, leur demande d'utiliser plusieurs pupitres, disposés librement et, en «marchant à la fin de chaque partie», de les rejoindre un à un «comme s'ils cherchaient leur chemin». Ceci, non seulement pour évoquer l'image du promeneur, mais pour "faire retentir" l'espace dans des situations différentes.

L'écriture de *"Hay que caminar", soñando* se rattache à celle de *Fragmente-Stille, An Diotima* pour quatuor à cordes (1979-1980). On trouvait déjà dans le matériau du quatuor «l'échelle énigmatique» que Verdi avait utilisée, dans sa forme ascendante uniquement, pour son tardif *Ave Maria* (3). Nono réutilise cette échelle dans son oeuvre pour deux violons et demande aux interprètes de la restituer «presque sans vibrato». Dans la première partie, il explore les potentialités de sa forme ascendante, et dans la troisième, celles de sa forme descendante. Le son n'est jamais apaisé ni statique. Des nuances infiniment variées sont obtenues, là encore, par une très grande variété de techniques d'émission. Dans la première partie, ce sont toutes les nuances de *pianissimo* qui prévalent; la seconde présente des contrastes dynamiques un peu plus importants; alors que la troisième commence par des gestes brefs à peine esquissés, pour s'achever sur un soupir suspendu. Ce climat sonore d'inquiétude règne sur un parcours fait de fragments et d'illuminations, de silences et de tensions lyriques, de quasi-silences et de brusques jaillissements. Les parties des deux violons sont si enchevêtrées qu'on peut à peine les distinguer l'une de l'autre.

*Caminantes... Ayacucho* («zone du Pérou en constante révolte», selon Nono) s'appuie sur un texte de Giordano Bruno. Ce choix n'a rien de surprenant : Nono a plusieurs fois manifesté son intérêt pour la pensée du philosophe italien (4) ainsi que ses théories sur l'infini et sur la pluralité des mondes. Comme dans *Prometeo*, le compositeur fait appel à un vaste ensemble instrumental, dont la disposition dans l'espace n'a rien de traditionnel. Les instruments à cordes sont accordés selon un système de micro-intervalles. La technique de l'archet est totalement réinventée de façon à produire les plus infimes nuances. Riche d'irisations suggestives, d'une épaisseur et d'une intensité sans cesse variées, le tissu sonore qui en résulte évoque l'image presque littérale d'espaces infinis et de mondes inconnus.

Après 1980, Nono s'est souvent servi des moyens que lui offrait le Studio expérimental de Fribourg pour des traitements électroniques en temps réel. Il le fait une fois encore.



Il attend essentiellement des techniques numériques qu'elles transforment ou intensifient certains sons, qu'elles articulent et modifient l'espace. Ainsi les deux voix solistes (flûte basse et contralto) forment dans *Caminantes... Ayacucho* une sorte d'«île».

Le *pianissimo* murmuré dans le micro que Nono demande à la chanteuse dès sa première intervention n'est audible que grâce au dispositif. De même pour l'écriture très délicate de la flûte basse, avec ses harmoniques, ses glissements, ses légers sifflements. Le texte de Giordano Bruno n'est utilisé que par fragments et comme enchâssé dans la musique en fonction des stimuli qu'il a suscités chez le compositeur. Les voix s'emparent des syllabes latines pour les projeter dans un espace sonore où elles restent comme «suspendues».

Depuis l'époque du *Chant suspendu* (*Il Canto sospeso*, 1956), Nono n'a cessé de revendiquer une conception de la relation au texte qui échappe à la contrainte très restrictive du "faire comprendre les mots". La "suspension" est par ailleurs une clé de son univers sensible et mental. "C'est un sentiment qui continue à m'obséder, déclare-t-il en 1987 (5). *La suspension de, pour ou à travers quelque chose. Un classique Augenblick rilkien* (6) qui dérive, anticipe, rêve".

D'après Paolo Petazzi

Traduit de l'italien par Chantal Moiroud

(1) "Le voyageur": thème central du romantisme allemand et de la philosophie de Nietzsche.

(2) Sous-titrée "Tragédie de l'écoute", le *Prometeo* de Nono fut composé entre 1981 et 1985, sur des textes réunis par Massimo Cacciari. A propos de l'inscription de Tolède, le souvenir du compositeur doit être pris à la lettre, même si l'on peut lire une phrase presque analogue chez Antonio Machado.

(3) Succession de notes, à valeur thématique, qui ne s'appuie ni sur les modes anciens, ni sur les tonalités tempérées, ni sur le système dodécaphonique. Le terme "énigmatique" renvoie aux "canons énigmatiques", summum de complexité polyphonique, que Nono et son maître et ami Bruno Maderna s'échangeaient à la fin des années 40. L'*Ave Maria* de Verdi est intégré aux *Quatre pièces sacrées* (1898).

(4) Victime de l'inquisition, brûlé vif le 17 février 1600 à Rome, l'auteur de *Cause, principe et unité* a souvent été présenté comme un héros de la modernité.

(5) *Une biographie du compositeur racontée par Enzo Restagno* a été publié en français dans le volume des *Ecrits* de Nono (Bourgeois).

(6) *Augenblick* - l'"instant", en allemand - désigne chez Rainer Maria Rilke le déclin qui préside à l'impression d'absence, à l'idée de disparition et de mort.

## Marcher sans sombrer sur la mer de l'être.

### Une analyse de la métaphore du chemin chez Antonio Machado.

La campagne, c'est bien des choses - ce qui veut dire bien peu. L'une d'elles consiste à être un lieu où l'on peut cheminer - chose très différente du déambuler citadin. La campagne n'a ni rues, ni ruelles, ni impasses, tout cela planifié ou constituant une cité. La campagne et ceux qui cheminent représentent une métaphore sensible du connu et du connaissant.

"Marcheur, le chemin n'est rien d'autre que la trace de tes pas.

Marcheur, il n'est pas de chemin, on fait le chemin en marchant.

En marchant on fait le chemin et lorsqu'on regarde en arrière on voit le sentier sur lequel jamais on ne repassera.

Marcheur, il n'est pas de chemin, rien que sillages sur la mer."\*

Au lieu de chemin et marcheur, disons méthode et connaissance. Il est deux sortes de chemins et deux sortes de méthodes. Il est des chemins que l'on fait pour qu'ils restent tracés, si tracés que le marcheur les suive sans s'en écarter, et il se doit de les suivre de leur point de départ à leur point d'arrivée. Ces chemins, on nous les donne tout choisis, déterminés et fixés d'avance au commencement, au milieu et à la fin. Ce sont des voies royales. Le marcheur y est un accident. Ils sont faits pour être des autoroutes, des routes pour auto; pour des mécaniques motrices, et non pas avant tout pour des hommes comme ceci et comme cela. Ces chemins peuvent être des prodiges de technique. Mais quels qu'ils soient, leur fonction est d'acheminer: les parcourir devient, et doit devenir, une routine. (...) Il est des chemins qui n'acheminent pas, qui ne réifient pas. Des chemins faits de traces de pas; chemins que l'on fait en marchant, sillages sur la mer. Chemins pour une seule fois, comme des biens fongibles ou combustibles.

(...) *L'intelligence*, dans son état normal et finissable, est penser. L'intelligence, en tant qu'elle est faite d'inventivité et de hasard, est connaître.

En vérité, en vérité,

"Pourquoi nommer chemins les sillons du hasard? (...)

Tout ce qui chemine marche, comme Jésus, sur la mer."\*

Connaître, c'est le miracle de marcher, sans sombrer, sur la mer de l'être - de l'immédiat, du non-déterminé et toujours identique.

Juan David Garcia Bacca

Extrait de : *Invitation à philosopher selon l'esprit et la lettre d'Antonio Machado*, chapitre II, "Le connaître et la méthode", traduit de l'espagnol par Marie Laffranque, collection philosophie imaginaire, Editions de l'éclat.

\* Les textes en italique de l'original de Machado (1875-1939).

## COME SOGNI COME ECHI

IL SUONO = ALTEZZA SEMPRE MOBILE PER MICROINTERVALLI MINORI

MAI STATICO

DINAMICA = COME IL SUONO VA E VIENE - SPARISCE

CRINI (A) PONTE (FIS) CANTANDO DOLCISSIMO

SSO = INTERDOTTO - IL SUONO VA E VIENE

TASTO PLAUTATO PONTE TASTO PONTE CRINI + LEGNO

CANTANDO DOLCISSIMO

CRINI + LEGNO LEGNO LEGNO + TASTO

TASTO PONTE TASTO

CRINI TASTO CRINI + LEGNO TASTO PONTE (ES) LEGNO

PONTE CRINI TASTO + LEGNO



## «On ne peut échapper à la responsabilité du choix»

Un entretien avec Emilio Pomarico, compositeur et chef d'orchestre.

Luigi Nono a refusé d'immobiliser sa pensée dans une écriture musicale traditionnelle. Ses manuscrits, et leur édition, gardent à la lecture des aspects énigmatiques. Les interprètes qui ont travaillé avec lui conservent et transmettent la tradition orale de ses volontés d'exécution. Emilio Pomarico n'a rencontré Nono qu'une fois en 1981, au concours "Venezia Opera Prima" auquel il se présentait en tant que compositeur. Nono était au jury. Ils ne devaient plus ensuite avoir de contact direct. Près de vingt ans plus tard, ce chef est pourtant considéré comme un interprète de référence de Luigi Nono.

«Je suis en effet l'un des interprètes qui n'ont jamais eu l'occasion de travailler avec Nono, dit Emilio Pomarico. Je ne sens pas cela comme une limitation, bien au contraire. Devoir m'en tenir uniquement aux partitions est une invitation à ne négliger aucun signe, à me demander sans cesse vers quelle direction peuvent s'orienter ultérieurement les connaissances que procure chaque nouvelle exécution. Tout cela conforté encore par les témoignages de ses interprètes historiques, bien entendu. Ce sont eux surtout qui aident à comprendre la ferveur créatrice du musicien, sa soif inextinguible de perfection, son désir de préciser l'essence de son oeuvre : un musicien capable de tirer parti du talent de ses interprètes avec une aisance et une certitude instinctive extraordinaires, pour choisir ce dont il avait effectivement besoin. Il y a un moment inévitable où la tradition orale laisse la place au témoignage de l'oeuvre : en prenant acte de cet aspect inéluctable, je suis fermement convaincu que dans tout ce que Nono nous a laissé, sous forme d'indications écrites ou de témoignages auditifs, il y a tout ce qu'il faut pour continuer à interpréter sa musique de façon toujours plus appropriée et avec un succès croissant. Quant au fait que par sa nature intrinsèque, dans sa pratique d'exécution, elle nous entraîne vers des horizons et des perspectives toujours nouvelles, il faut simplement y voir la marque d'une richesse potentielle. C'est le véritable sens d'un message musical qui souhaite surtout ne se laisser enfermer par quelque velléité d'embaumement philologique.

«Un premier coup d'oeil rapide sur ses manuscrits, sur leur graphie tourmentée et fascinante, témoigne du désenchantement de Nono envers les

possibilités de notre écriture musicale. Il avait parfaitement conscience que seule l'expérience directe du son, dans l'espace musical prévu pour l'accueillir, peut révéler la vérité ultime que le signe sur le papier ne peut que suggérer. Dès lors, le lieu physique de l'exécution prenait évidemment un tel poids qu'il amenait le compositeur à ces ajustements continus de la partition dont ne cessent de parler tous ceux qui ont travaillé en relation directe avec lui. Une pratique que les interprètes avisés ne devraient jamais perdre de vue et qui autorise à penser que, parfois, on sert mieux l'intention de l'auteur en enfreignant une indication précise, non pertinente et non fonctionnelle, à cet instant et dans cette circonstance de l'exécution. C'est très délicat et problématique. Mais l'acceptation de ce genre de responsabilités est indispensable à l'idée que je me fais de la conscience et du savoir - toujours sous-tendu par l'exhortation socratique de «savoir qu'on ne sait pas» - dont doit nécessairement faire preuve un interprète contemporain quand il s'attèle à une tâche aussi difficile. Lorsqu'on se met en quête d'une «vérité» autre et possible, lorsqu'on a l'intuition qu'elle est là, toute proche, mais qu'on ne l'a pas encore trouvée, il est logique de prendre des risques : seule l'erreur et la conscience que nous en avons peut nous faire progresser. La routine, la reproduction passive n'ont pas grand chose à voir avec ma conception de la pratique interprétative.

— Nono considérait l'erreur comme un moment créatif et, loin de l'exclure immédiatement de son propre parcours, évaluait au contraire toutes les possibilités qu'elle ouvrait. Un tel mode de composition ne complique-t-il pas le travail d'interprétation et de direction?

— Il l'enrichit et l'affine, si nous sommes capables de raisonner selon les mêmes paramètres. A l'instinct de sourcier de Nono, dans la sélection et le choix d'objets musicaux aussi particuliers, à l'exceptionnelle sensibilité dont il faisait preuve en organisant pour eux des stratégies dramaturgiques d'une puissance émotive inouïe, doit répondre une attitude interprétative qui résulte d'une sensibilité analogue dans la perception. Nous sommes obligés d'être co-auteurs. On ne peut échapper à la responsabilité du choix. Et le fait que cet effort non négligeable se change pour les interprètes en un sentiment d'énorme vitalité spirituelle est la plus belle récompense que cette musique peut offrir, au moment même où nous travaillons tous ensemble, coude à coude, à sa réalisation.

— Nono pensait l'infini au pluriel, parlant d'«infinis possibles».

— La cohérence interne de ses derniers chefs-d'oeuvre, et surtout l'instinct dramaturgique qui ordonne et motive la succession des événements dans ces oeuvres, atteint un niveau extrême. Tout cela implique pour les interprètes la nécessité de comprendre le pourquoi de cet agencement, afin de savoir évaluer la moindre nuance capable de convaincre les personnes présentes qu'elles sont partie intégrante du phénomène, voire qu'elles lui sont nécessaires. Seul ce genre d'objectif permet d'espérer être en mesure de rendre l'énorme charge physique et la très haute spiritualité propres à cette musique. La confrontation avec l'idée d'«infinis possibles» peut générer dans notre imaginaire un lieu mental susceptible d'accueillir la richesse, la beauté, la profondeur d'une telle pensée poétique.

— La synthèse entre l'épaisseur du son, d'une puissance parfois tellurique, et sa raréfaction est une donnée commune aux toutes dernières compositions de Nono. Comment rendre cela correctement, lors de l'exécution?

— Le plus difficile est d'apprendre à interagir avec l'espace physique qui accueille l'exécution : cela impose de choisir «le» tempo, «les» suspensions qui sembleront nécessaires à la compréhension du public. Le temps de l'exécution et le temps de l'écoute : le premier définissant l'autre comme phénomène de participation, de destin commun. Il me semble que la vérité du concept d'«inouï» selon Nono n'est perceptible que dans le succès de cette synthèse : lorsqu'elle se produit, nous participons à une expérience unique. Seule cette musique est capable de se proposer comme le produit d'une épreuve aussi ardue.

— L'idée de chemin est l'intuition fondamentale du cycle des "Caminantes". Mais, dans ce tryptique, le parcours se fige parfois dans des moments de silence. Comment intégrer ces moments à l'exécution?

— Simplement en les concevant comme des moments nécessaires et vitaux d'un processus sans solution de continuité. Rien ne montre de façon aussi évidente que les dernières oeuvres de Nono la relation entre la cause et l'effet, entre le présent qui apparaît et sa conséquence dans l'avenir. Jamais le silence n'y est perçu comme tel. Dans ce silence se produisent des alchimies de perceptions sonores à peine concevables, alchimies capables de se synthétiser en présupposés et permettant d'accueillir ce qui va arriver comme conséquence inévitable, comme destin.

— Nono parlait du lyrisme de Bellini comme d'une découverte personnelle heureuse. Considérez-vous Nono comme un compositeur lyrique?

— Oui, dans la mesure où il est capable de créer, comme

Nono l'a fait, des moments de dépouillement total, capable aussi de faire naître un sentiment de solitude, d'âpreté, de pauvreté, comparable à celui que l'on ressent devant de vastes landes pierreuses et désertiques - je songe en particulier à certains moments d'entropie hallucinée qu'on trouve dans Prometeo. Dans un tel lieu, le moindre signe de vie apparaît comme une explosion de vitalité et de beauté inégalée. C'est le «chant» qui jaillit : ce sentiment de réalité physique bouleversant, heureux ou douloureux, mais qu'il faut exprimer.

— Dans quels aspects de cette musique ressentez-vous particulièrement la présence de la spiritualité?

— Dans ses dernières oeuvres, Nono se révèle comme le métaphysicien par excellence : une spiritualité marquée les traverse, fruit d'une pratique constante de rigueur et d'autodiscipline. Tout, dans Tarkovskij, repose sur le chiffre sept : sept «choeurs» instrumentaux, sept niveaux de piano, sept de forte, sept intervalles de quarts de ton autour de la note sol, vingt-et-une sections en tout (trois fois sept sections : nous pensons bien sûr au Pierrot lunaire de Schoenberg). Et, dans Caminantes... Ayacucho, l'extraordinaire invention des solutions instrumentales : au lieu de quatre cordes d'épaisseurs différentes, chaque instrument en monte quatre identiques, accordées au quart de ton. La richesse d'un tel champ chromatique entraîne un phénomène acoustique totalement nouveau dans l'histoire de la musique occidentale. Parvenir au résultat voulu, en gérant des situations sonores aussi complexes, en tenant compte de tout le processus d'élaboration électronique, constitue un défi qui justifie pleinement la sensation d'apaisement ressentie lorsqu'on s'approche finalement de l'essence du phénomène, de sa vérité sonore identifiée comme telle.»

Propos recueillis par Sandro Cappelletto  
Traduit de l'italien par Chantal Moiroud



© Isabelle Lévy

Emilio Pomarico



## Lire l'espace, écouter les couleurs, le silence...

Sur quatre thèmes,  
des textes de Luigi Nono

### Espace

"Pour moi, la relation qui unit les sons et les espaces est fondamentale : comment le son se combine avec d'autres sons dans l'espace, comment ils se re-composent en lui... En d'autres termes, comment le son *lit* l'espace, et comment l'espace découvre, révèle le son. (...) L'unification de l'écoute spatiale et musicale est le résultat de l'utilisation unidirectionnelle, unidimensionnelle de la géométrie, aggravée dans le cas particulier par les possibilités de réverbérations. avec la concentration de l'expérience musicale dans les théâtres et les salles de concert, ce qui disparaît irrémédiablement est la spatialité propre à des lieux où s'entremêlent dans un continu bouleversé des géométries innombrables... Que l'on songe seulement à la basilique Saint-Marc ou à Notre-Dame de Paris... L'infinie différence de ces "temples"!"

### Couleurs

"Scriabine, Schoenberg et Kandinsky utilisent la couleur d'une manière qui n'est nullement symbolique, comme on l'a souvent prétendu... Moi-même, je m'efforce d'*écouter les couleurs* comme j'*écoute* les ciels ou les pierres de Venise: comme des rapports d'ondulations, de vibrations... dégagés de tout lien symbolique.

(...) Je me suis moi aussi amusé à écouter et "numéroter" les différentes *sonorités* du *Lavement des pieds* de Tintoret. Il s'agit justement d'un espace à épisodes, à îlots... cette couleur permet l'*exitus* de toute géométrie de type euclidien...

(...) Pense aux cas de Wagner et Berlioz, qui interprètent un mouvement, le deuxième de la *Septième Symphonie* de Beethoven, l'un comme une marche funèbre, l'autre comme une danse... dans un cas comme dans l'autre, on se trouve en face d'une pensée illustrative, d'une lecture visuelle...

Eh bien, c'est précisément la réflexion sur le rapport couleur-son, comme nous le disions il y a instant, qui a réinstauré, ou tout au moins contribué à réinstaurer tous ces rapports numériques que la géométrisation tridimensionnelle annule totalement."

### Temps

"De manière plus générale, la composition d'une musique qui veuille aujourd'hui restituer des possibilités d'écoute infinies, en usant d'un espace non géométrisable, se heurte aussi à la dissolution du temps normal, du temps de la narration et de la visualisation... La composition se développe aujourd'hui avec des temps bouleversés par la diversité des plans acoustiques/spatiaux, par la diversité des dynamiques, la diversité des vitesses de diffusion de sons qui ont des origines diverses, dans un espace plurivalent... Les temps normaux en sont bouleversés, tout comme l'*ordo* de la salle de concert ou du "fer à cheval" du théâtre d'opéra est bouleversé par une technique de composition qui ne peut en rester prisonnière... (...) Mais la vie quotidienne, dans sa dimension plus "naturelle", conserve des possibilités qui contredisent la dimension la plus consciente de notre perception, celle qui est faite de *quelques* éléments fondamentaux seulement, qui excluent tous les autres. Ce qui signifie aussi que, tout en allant à l'opéra et au concert pour y cultiver ces conditions et dimensions limitées de l'écoute, l'expérience de cet autre multi-univers se poursuit *naturellement* et *simultanément* ... Il s'agit dès lors d'une véritable urgence d'un réveil à cette plus grande richesse "naturelle"."

### Silence

"Le silence.

Il est très difficile à écouter.

Très difficile d'écouter, dans le silence, *les autres*.

Autres pensées, autres bruits, autres sonorités, autres idées. Lorsqu'on vient écouter, on essaie souvent de se retrouver soi-même dans les autres. Retrouver ses propres mécanismes, système, rationalisme, dans l'autre.

Et cela, c'est une violence tout à fait conservatrice.

Au lieu d'écouter le silence, au lieu d'écouter les autres, on espère écouter encore une fois soi-même.

C'est une répétition qui devient académique, conservatrice, réactionnaire. C'est un mur contre les pensées, contre ce qui n'est pas possible, aujourd'hui encore, d'expliquer.

(...) *Réveiller l'oreille*, les yeux, la pensée humaine, l'intelligence, le maximum d'intériorisation extériorisée.

Voilà l'essentiel aujourd'hui."

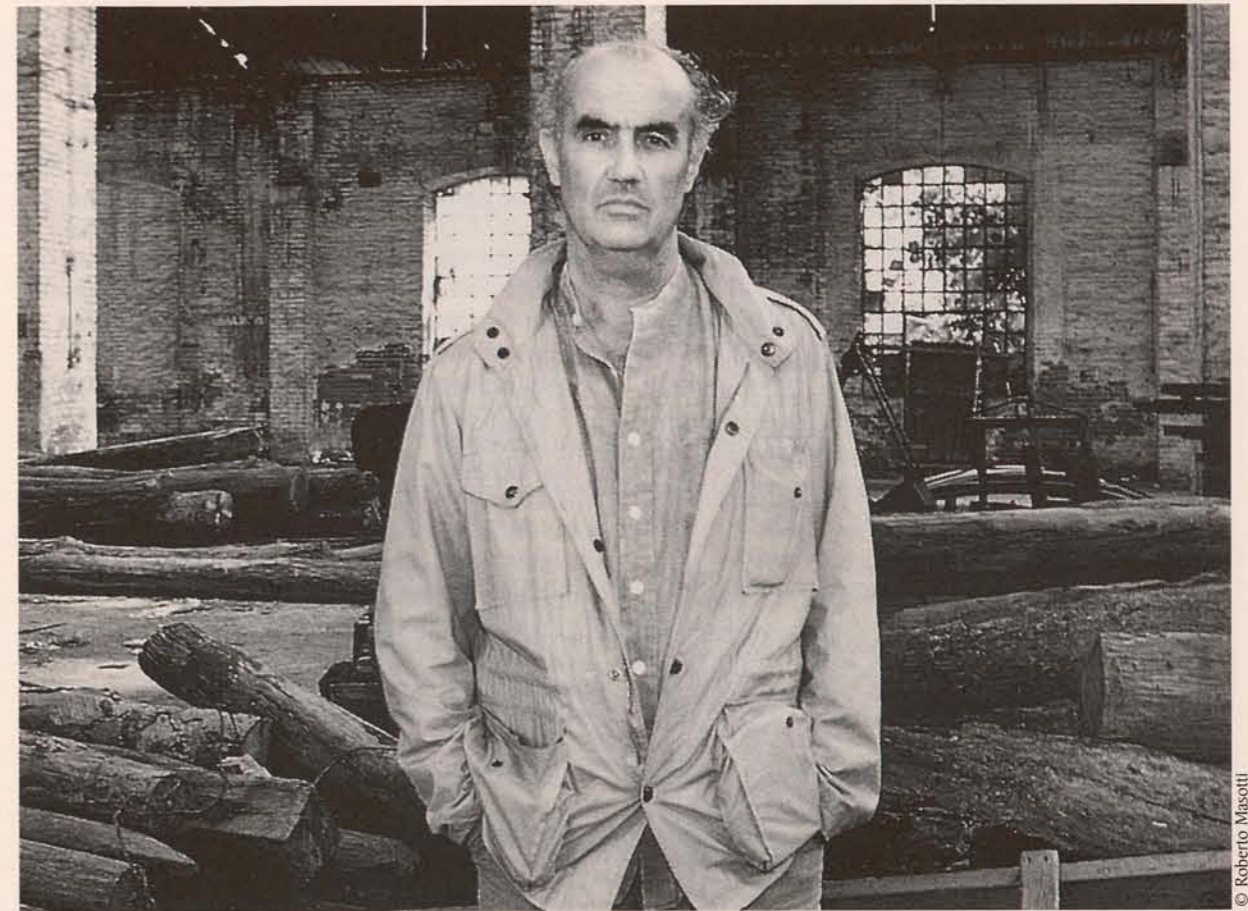
Montage réalisé à partir de :

Michele Bertaglia, *Prometeo-conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari*, 1984.

Luigi Nono: *L'Erreur comme nécessité*, 1969.

In : Festival d'Automne à Paris/Contrechamps 1987 et Luigi Nono, *Écrits*, réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou, collection Musique/Passé/Présent, Christian Bourgois Éditeur, 1993.

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés



© Roberto Masotti

## «Caminantes... Ayacucho» : le texte de Giordano Bruno

"Que la ténébreuse terre, laquelle, depuis le début, retient la masse ondoyante des eaux, se meuve de son lit, et dirige sa course vers les astres, je t'en supplie, ô Soleil, et vous, ô étoiles mobiles, éclairez-moi, tandis que j'avance vers le ciel double, puisque vous êtes celles qui m'avez ouvert ce chemin. Et que vos tours fassent s'ouvrir devant moi, qui cours les espaces, les portes du sommeil : ce que le temps avare a longtemps tenu caché, qu'il me soit offert de le tirer à la lumière, hors des ténèbres denses, qu'est-ce qui t'interdit, ô esprit tourmenté, de venir désormais enfanter ton vrai, même si tu le donnes à un siècle indigne? Bien que le flot des ombres submerge la terre, toi, mon Olympe, fais resplendir ta cime dans le ciel limpide." \*

(Extraits de «Aux principes de l'Univers», in : *Cause, principe et unité*).

\* Les caractères en italique correspondent au texte effectivement chanté par la voix de contralto et les deux chœurs, mais ne peuvent tenir compte des tuilages phonétiques, des fragmentations de mots et des techniques de traitement du son qui ont été inventés pour couvrir la linéarité du poème.

### Luigi Nono au Festival d'Automne à Paris

1987

*Il Canto sospeso*

*Prometeo, Tragedia dell' ascolto*

*A Pierre, Dell' azzuro silenzio, Inquietum*

*«Découvrir la subversion», hommage à Edmond Jabès*

*Fragmente-Stille, An Diotima*

*«Risonanze Erranti». A Massimo Cacciari*

1989

*«Hay que caminar», soñando*

1991

*La Lontananza nostalgica utopica futura*

1995

*Caminantes... Ayacucho*

1999

*Cycle Caminantes*



# Wolfgang Rihm

## Combat entre la rupture et l'arche

### Trigon

constitué de  
*Sphinxirène (1)\**  
*Form/Zwei Formen (1)*  
*Sphinxirène (2)\**  
*Form/Zwei Formen (2)*  
*Responsorium*  
(1996-1999)

Durée environ 35 minutes

entracte

### Jagden und Formen, (1995-99) version intégrale.\*

Durée environ 40 minutes

Salomé Kammer, voix  
Ensemble Modern  
Direction Dominique My

\*Commandes du Festival d'Automne à Paris, création mondiale.  
Edition Universal, Vienne.

Coréalisation Théâtre du Châtelet, Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien de la Fondation France Telecom,  
de la Sacem et du Goethe-Institut. Manifestation du Programme 2000 en France.

Théâtre du Châtelet, le 18 novembre 1999.

Wolfgang Rihm a fait sensation à Donaueschingen en 1974 avec une pièce pour orchestre de quarante minutes intitulée *Morphonie/Sektor IV*. Aussitôt ce jeune compositeur de vingt-deux ans, avec ses gestes mahlériens, ses éruptions violentes, ses paysages musicaux contrastés, a été enrôlé, un peu de gré, un peu de force, dans la phalange du "Nouveau Romantisme", voire d'une "Nouvelle Simplicité". Rihm, qui refusait avant tout "l'espéranto" de la musique contemporaine des années 70, s'est vite senti pris en otage par des applaudissements réactionnaires: lui, venait de chez Stockhausen (et peut-être y a-t-il des échos d'*Inori* ou la grande respiration formelle de Stockhausen dans *Morphonie*). Dans ses textes, il ne parle pas de Henze, ou de Schnittke, à peine de Killmayer, il récuse le New Age ainsi que la Musique répétitive américaine - et dit en revanche son admiration pour Boulez, pour Feldman, pour Nono, à qui il a dédié trois œuvres, pour Lachenmann. "Il n'y a pas de musique sans émotion, écrivait le jeune Rihm - mais pas d'émotion sans complexité."

Une part du malentendu vient de la fréquence des zones tonales dans ses œuvres. Rihm s'en est expliqué en 1986 : "Un accord classé mais sans fonction tonale, sans une hiérarchie de degrés, ne relève pas de la tonalité, alors qu'une réexposition dans une composition électro-acoustique restaure une pensée tonale." Il ne faut pas prendre la partie pour le tout, un accord pour le système entier, dont il s'agit de se méfier au contraire, car "il n'y a pas seulement une harmonie tonale, mais une rythmique tonale et je dirais même une conception tonale de la forme, qui s'exprime surtout par la symétrie ou un dualisme trop équilibré." Une véritable tonalité nouvelle ne serait composable que si l'écrasante prééminence d'œuvres historiques (ou d'œuvres contemporaines) tonales n'existait plus, "et que s'installe dans notre perception une égalité entre consonance et dissonance, qui permettrait au compositeur d'utiliser librement les deux."

Même si nous n'en sommes pas là (un passage tonal d'une œuvre contemporaine ressort davantage et déséquilibre) Rihm tente exactement cela : faire comme si l'œuvre pouvait traverser à son aise les zones harmoniques les plus diverses, combattre par sa force interne les connotations historiques et les lever. Il y a ainsi chez lui, à l'intérieur même d'une pièce comme à l'échelle de son œuvre entier, un pôle tonal toujours visité - la grande scansion maniaque de l'accord de mi-bémol majeur à la fin du *Klavierstück VII* ou le style post-romantique (entre Mahler, Schreker et Karl Amadeus Hartmann) du récent *Vers une symphonie-fleuve* (1998), pôle représenté aussi par des citations (Beethoven dans le *3ème Quatuor*) auxquelles la musique toujours harassée de Rihm vient puiser comme à une source. A l'opposé, il y a le lieu des sons après Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

The image displays a complex handwritten musical score for 'Gejagte Form' (1997) by Wolfgang Rihm. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument: 2 Flutes (2.Fl.), 1 English Horn (1.Englhorn), 2 Clarinets (2.Kl.), Percussion 1 (Perc. 1), 2 Violins (2.Vl.), 2 Violas (2.Vla.), and 2 Cellos/Double Basses (2.Vcl.). The notation is dense and intricate, featuring a variety of rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation symbols. The score is presented in a traditional manuscript format with a clear staff layout and detailed musical notation.

«Gejagte Form» (1997), manuscrit de Wolfgang Rihm p. 23-24. Edition Universal, Vienne.  
Œuvre révisée et désormais intégrée au sein de «Jagden und Formen».



bruitistes, comme dans le bref contrechant de papiers froissés du *Sème Quatuor* ou les étranges sonorités d'orchestre transformées de *Frau/Stimme* (1989).

Si l'œuvre en somme se permet tout, c'est qu'elle est le lieu d'une liberté totale, traversée de flux contradictoires, d'une réinvention perpétuelle qu'aucun schéma ne veut endiguer au départ : Rihm se réfère toujours au jaillissement inanalysable de la "prose musicale" du Schoenberg d'*Erwartung*, et à la musique de Debussy, cette heureuse parthénogénèse incessante. Donc jamais d'esquisses, et plusieurs tables de travail, sur lesquelles sont ouvertes différentes partitions en cours, réceptacles d'un flot d'idées musicales qui ne s'interrompt guère. "La musique est un flux de signes posés dans le temps, écrit Rihm. Je cherche dans la musique non tant un lien logique qu'une vibration entre des signes (des signes isolés et non posés en vue de cette vibration et de ce lien). En inventant la musique, je dois me tenir là (avec mon écriture, ma notation, mes antennes sensorielles, mon corps) où sourd la musique. Donc pas d'échafaudages, de plans, de jeux structurels."

Cette ouverture à la pulsion compositionnelle (une "conception de la musique libertaire et anarchique, libidinale, buissonnière, ludique et dionysienne" dit Rihm avec un léger sourire) rejaillit sur la conception de la forme, qui est essentiellement une avancée à laquelle assiste l'auditeur. "La pièce qui naît est la recherche articulée de cette pièce" dit Rihm, ou encore qu'il ne s'agirait pas d'écrire une œuvre mais "des états de musique". Paradoxalement, ce qui consolide la forme est sa fuite en avant. Rihm, qui n'aime rien tant que déstabiliser, inquiéter, veut une musique qui se glisse le long du chaos, qui fuit au bord de l'abîme dont elle capte en sa course les couleurs irisées, sans avoir rien d'autre en vue. "Nous devons apprendre à comprendre l'absence de but comme un enrichissement de nos possibilités artistiques. L'absence de but est un état sérieux, et il faut une imagination extrême pour lui rendre justice."

La forme chez Rihm est alors ce qui menace de ne pas advenir, et la musique, ce qui peut s'interrompre à tout moment. Toute la question de la composition, dit-il, est de savoir comment écrire la prochaine mesure, le geste suivant : la forme se suspend entre ces deux extrêmes, la courbe et ce qui la brise. "Dans la musique, comme dans aucun autre art, se joue ce combat entre la rupture et l'arche. Il peut en résulter un équilibre. Cela est difficile à comprendre, car en musique, le matériau est invisible. Dans l'architecture, chacun croit qu'il y a un équilibre quand l'arc ne se brise pas. Mais c'est là un simple effet statique. Le matériau musical, lui, vibre comme un œil hypnotique. A la fin d'une œuvre, cet œil, les yeux de la pièce ou mieux : sa physionomie, doivent briller à travers son aura."

Une telle forme pulsionnelle et non-architecturée est alors dans un état d'inachèvement latent. De fait, Rihm reprend

souvent ses pièces, comme si ces coulées d'une demi-heure n'étaient que les tessons d'une nouvelle mosaïque. Ainsi le cycle *Chiffre I-VII : Chiffre II*, écho d'une pièce pour piano et ensemble, met en branle l'idée d'un cycle. *Chiffre III* travaille consciemment sur une logique d'expansion du matériau, une musique de film pour *Le Chien andalou* sera modifiée afin de s'intégrer dans le cycle, qui sera "ponctué" par des pièces autonomes *Pause et Bild*, mais se terminera par *Chiffre VII* reprenant l'effectif de la seconde qu'elle cite à deux endroits. Parfois, une pièce se trouve placée a posteriori au centre d'un cycle, au rebours de la chronologie (*Pol-Kolchis-Nucleus*) ; ailleurs, elle est considérée comme la *vox prius facta* d'un motet du Moyen Age, à laquelle on ajoutait des voix supplémentaires : -et nunc II est l'augmentation d'une pièce antérieure - Rihm aime à dire qu'il ajoute "par-dessus" une nouvelle couche de peinture -, avec deux trompettes et des percussions supplémentaires ainsi que des gonflements dans le dernier tiers de la pièce, qui à son tour, donnera lieu à un *contrafactum*, *Sphere*, une "parodie" au sens baroque, par l'ajout d'une musique pour piano définie comme "contre-corps". Enfin, le cycle des différents *Jagden et Formen* de ces dernières années, ainsi que deux interludes autonomes, ont été fondus en un tout immense.

On dirait ainsi que le compositeur tourne autour de ces œuvres, qu'il se meut comme en un massif, un paysage formé d'un empilement de blocs. Son style lui-même a quelque chose de minéral, et si un lien peut s'esquisser avec la forme chez le dernier Nono - ce *caminar* perpétuel, où le cheminement importe davantage que ce qu'on rapporte du voyage - les gestes musicaux de Rihm ne reflètent jamais *eux-mêmes* l'indécision du geste global : ils sont au contraire comme des micro-formes qui "posent une vibration", des éclats ou des concrétions mais qui renferment la trace de l'ancienne rhétorique expressionniste. Le discours de Rihm trébuche d'hyperboles en coups de force, de cris en douceurs - minerais ou pierreries qui sont comme les rejets brutaux d'un volcan bouillant, en une brassée éblouissante - ce "laconisme disert" si bien nommé par un de ses exégètes, Josef Häusler.

Composer répond chez Rihm à une poussée "végétative" comme il dit, la musique étant ce langage d'un corps dont s'ouvrent toutes les vannes. Chacune de ces œuvres - il y en a plus de deux cents - fascine ou peut-être nous assomme, mais sidère à la façon d'un phénomène naturel, un orage, un bord de mer, la fuite des nuages. Du phénomène naturel elle garde une opacité - fruit d'un babil ontologique, d'un pur être-là dont l'esprit ne sait pas toujours que faire, d'une force intransitive et butée. Sur le théâtre de l'art, Rihm tire le rideau et ne découvre sur scène qu'un "faire" à nu, une énergie qui se dévore elle-même, broyant les styles et les couleurs instrumentales, une matière inlassablement remuée qui brille d'un éclat envoûtant et indécis.

Martin Kaltenecker

## La dynamique du déséquilibre

### Sur six thèmes,

#### des textes de Wolfgang Rihm

### Cohérence/incohérence

«L'idée -qui prit naissance avec Cage - selon laquelle on crée de la musique qui vise justement à ne pas être cohérente, mais à exister à cause d'elle-même, a fait que nous avons appris à entendre cette musique comme un déroulement. Nous entendons l'incohérent comme de la cohérence. Donc il possède de la cohérence. Nous entendons le résultat, qui - si j'intercale deux jours - suit à une distance énorme l'autre événement, déjà comme une reprise. Le temps lie, crée les cohérences, le déroulement à l'intérieur du temps forme une cohérence à laquelle nous ne pouvons pas échapper. Si nous nous y refusons, cela seul crée déjà l'unité. Tout de même, l'utopie proprement dite - et c'est aussi celle de mon travail - est d'entrer dans une incohérence supérieure... de sauter hors du temps. Dans l'incommensurable. Je dirais dans une incohérence expérimentale et saisissable.»

### Nationalité/universalité

«J'essaie de partir du concept dynamique de la tradition : même si on ne réfléchit pas, même si on ne le fait pas consciemment, on se réfère, pendant le processus de composition, à une série d'œuvres, à une série de personnalités, d'expériences et de conceptions qui imprègnent notre propre culture, éventuellement notre propre culture nationale. Toutefois, ça ne doit pas être la culture nationale. Dans mon cas, par exemple, si je devais citer la généalogie des compositeurs qui m'ont le plus impressionné et influencé dans mon enfance, Mozart, Debussy, Beethoven, Berlioz, Varèse, Schoenberg; la nationalité n'y est pas décisive, mais l'approche de la musique et la motivation par laquelle naît la musique le sont. Des compositeurs tels que Schumann, Debussy et Mozart sont plus proches, d'autres plus distants.»

(...) «Ce que nous sommes capables de faire de plus national, c'est de dévorer les cultures étrangères. C'est une expression universelle et pervertie de la culture, à savoir, cet engloutissement à la *fast food*, des *randonnées touristiques*. Les randonnées, ça irait encore, mais les voyages! Le reste - et je considère à présent l'Europe comme un pays - n'est plus saisissable par des frontières d'Etat. Un compositeur comme Varèse - dont j'ai dit qu'il était très important pour moi - ou des gens tels que Schoenberg ou Stravinsky, je ne les explique pas uniquement en fonction de leur nationalité.»

### Matériau/authenticité

«J'ai écrit : «Dans mon cas, l'authenticité est reconnaissable à partir de ma musique, et non des moyens.» Ce ne sont pas les moyens, mais la musique elle-même, le son, la fondamentale, le grain du son, l'intervalle, lorsque quelque chose succède à quelque chose, le souffle ou le hiatus, ou le manque de souffle, en général, la façon dont quelqu'un parle, c'est la même chose dans la musique : non seulement quels mots il emploie, mais aussi comment il respire, comment il les articule. Dans chaque cas, le mot est écrit de la même façon, dans sa matérialité. Vous avez deux formes de communication, essentiellement différentes, si c'est l'un qui parle ou l'autre. Chez moi, ça doit être pareil. Je n'ai jamais cherché une protection dans l'utilisation d'un matériau, parce que je savais de toute façon que le devenir est dans l'utilisation.

Le matériau n'existe pas en dehors du processus de composition. Il n'y a aucun lieu sinistre au monde où on pourrait déposer des matériaux objectifs, où on irait avec un laissez-passer pour les retirer. Cela n'existe pas. Le matériau est égal à son utilisation.»

### Nouveau/renouveau

«Dans quel intérêt parle-t-on d'un «temps du changement» et même «des mutations»? Qui pourrait retenir le temps? Personne. Il coule constamment : une contradiction en soi. Le changement permanent n'est plus changement. Mais dans le changement tout revient à nouveau. Non pas comme la même substance, mais comme une autre constellation du substantiellement semblable. Celui qui prétend constater le changement fait semblant de connaître un endroit, un point de vue en dehors du temps, un point de vue qui lui est pourtant accessible. La seule possibilité de penser un point en dehors du temps ne peut pas non plus anticiper une expérience empirique qui, elle, ne peut être donnée. D'où vient et dans quelle direction va l'intérêt? Est-ce le désir de s'adonner à, en entrant tautologiquement dans le temps - en approuvant et sans controverse? Un désir conservateur. Ne pas se trouver à contre-courant, chose classique. Pas mon domaine.»

### Hasard/forme

«En tant que mutation permanente, en tant que processus mutatif en soi, la musique et le travail compositionnel sont sujets à perte de forme (1). La contre-mesure (qui dit d'ailleurs que l'on aboutirait à la forme (2)? -Tout de même:) sera l'acceptation encore plus grande du hasard. Seul le hasard - et plus précisément le hasard voulu, le hasard survenant avec la rapidité de l'éclair et, de ce fait, déjà du hasard posé, légitimé (et non pas le hasard permanent, qui dure toujours, qui traîne et végète là, flétri, celui de l'esthétique déclarée du hasard) - empêche l'absence de forme (3) dans le courant musical de la mutation. Ses poussées énergétiques sont fraîches et



chargées de force d'attrait et d'impulsion, puisqu'elles ne proviennent pas d'une énergie directionnelle; elles mènent à des cristallisations, à de petites mêlées de bataille avec l'environnement touché, à des marques, des formes (4). Le générativement mutatif est ici ouvert. Mutation égale génération.»

## Structure/rupture

«L'essence de la structure musicale est le changement continu, le saut brusque, l'imprévisible, la rupture elle-même.

Ce qui change extérieurement - et qui a l'aspect d'une rupture - c'est l'attitude du compositeur face à la structure. Il est possible de considérer que la structure est déjà le but de la composition musicale. Les techniques d'écriture prennent alors la place de l'invention, et la structure devient la texture. Cette position a été depuis toujours celle de l'académisme, puisque la transmission de ces critères techniques est assurée de façon optimale quand rien d'imprévu ne vient déranger la production de structures. La composition se règle alors sur ces fameux «modèles», qu'ils soient contrapuntiques ou sériels, que l'on recommande, au début surtout, aux élèves de composition, afin - comme on suppose - d'exercer leur fantaisie créatrice, voire la susciter ainsi.

A cela s'oppose une attitude qui ne nie guère la part structurelle en musique, mais ne la place pas au centre de l'analyse, et surtout n'en fait pas le but de l'invention. Une fois que l'on a compris que la structure musicale est placée sous le signe de l'ambivalence et d'une authentique multiplicité de relations, la notion de structure sera conçue de manière plus large: on prend en compte des réactions physiologiques, du sujet qui compose aussi bien que de la composition comprise comme sujet. On tente alors de ne pas viser une coïncidence entre une proportion numérique et un complexe sonore, mais de percevoir les forces d'attraction internes des sonorités elles-mêmes. Cet inconnu qui fait irruption dans des configurations parfaites détermine l'essence sociale d'une musique libre et sans entraves. Et il ne faut plus alors éviter une déstabilisation productrice».

(1) En allemand: «Gestaltverlust», (2) «Gestalt», (3) «Gestaltlosigkeit», (4) «Gestalten».

Montage réalisé à partir de :

*Tradition et authenticité*, entretien de Wolfgang Rihm avec Wolfgang Korb, 1er septembre 1990, traduction Beate Renner, Revue «InHarmoniques», n°7.

Wolfgang Rihm : *La structure musicale comme rupture*, 1981-1997, traduction Martin Kaltenecker.

Wolfgang Rihm : *Mutation (Une digression)*, août-octobre 1986, traduction Ivanka Stoianova, revue «InHarmoniques», n°1.

Worte aus folgendem Textfragment tauchen auf :

ὄυ γάρ πώ τις τῆδε παρηλαβε νηὶ μελαίνῃ,  
πρὶν γ' ἠμέων μελίγηρον ἀπὸ βρομάτων ὄπ' ἀκούσαι,  
ἀλλ' ὅ γε τερπόμενος νεῦται καὶ πλείονα εἰδώς.

Homer, *Odyssée*, XII, 186-188  
(ans des Sirene episode)

"Keine noch fuhr hier vorbei auf dunklen Schiffen  
bevor er Stimmen aus unseem Munde vernommen, die süß  
Sind wie Honig,  
So einer kehrt dann mit tieferem Wissen beglückt in  
die Heimat."  
(Übersetzung Anton Weiler)

Écrit par Wolfgang Rihm sur la page de garde de la partition de *Responsorium* : des mots du fragment de texte suivant émergent : «Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres, puis s'en va content et plus riche en savoir.»

Homère. *Odyssée*, XII, 186-188 (épisode des sirènes).  
Édition «Le Belles Lettres», traduction Victor Bérard.



© Philippe Goniter



# Brice Pauset

A.

pour solistes, quatre chœurs,  
deux ensembles et traitements informatiques.

Effectif : soprano, récitant, récitante, baryton;  
chœur I : 6 sopranos;  
chœur II : alto, haute-contre, 2 ténors;  
chœur III : alto, haute-contre, 2 ténors;  
chœur IV : 5 barytons, flûte contrebasse,  
tuba ténor en si b, clarinette contrebasse en si b, 2 pianos.

Textes d'Antonin Artaud, Anaximandre,  
Carlo Michelstaedter, Friedrich Nietzsche, Ovide.

L'œuvre est dédiée à Alain Bancquart  
Durée 85 minutes environ avec une pause  
Editions Henry Lemoine, Paris.

Françoise Kubler, soprano  
Jean-Christophe Jacques, baryton  
Catherine Bowie, flûtes basse, contrebasse et piccolo  
Philippe Wendling, tuba ténor  
Pierre Dutrieu, clarinettes basse, contrebasse et en si bémol  
Jean-Pierre Collot, piano  
Daniel Navia, piano et chef assistant  
Caroline Chaniolleau, Claude Guyonnet, récitants

Ensemble Les Jeunes Solistes  
Direction Rachid Safir

Technique Ircam;  
Eric Daubresse, Carl Harrison Faïa, assistants musicaux.

Création mondiale

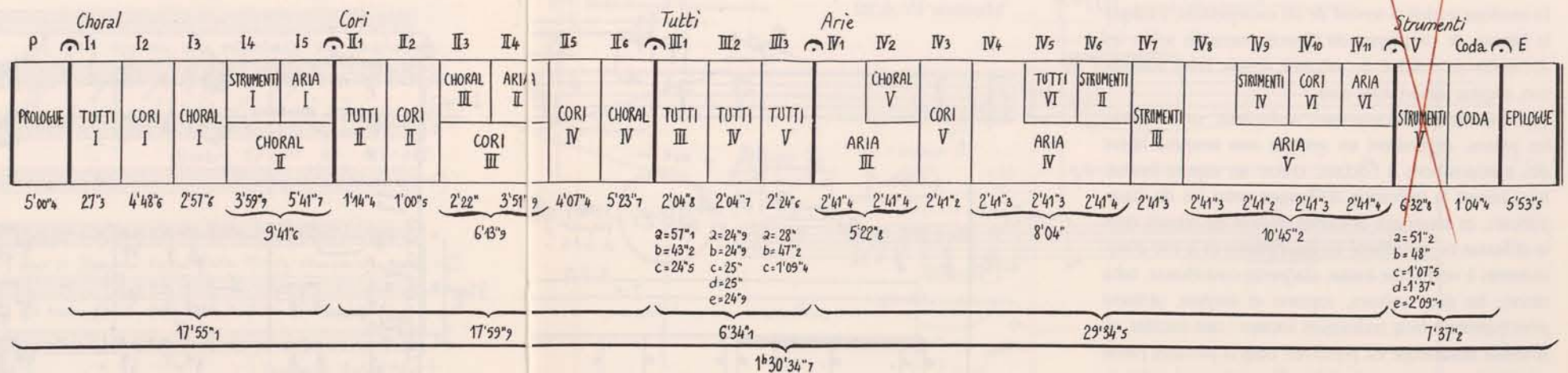
Coproduction et commande Festival d'Automne à Paris,  
Ircam-Centre Georges-Pompidou. Avec le concours de la Fondation de la Vocation  
En coréalisation avec le Théâtre du Châtelet

Avec le soutien de la Fondation France Telecom et de la Sacem.  
Manifestation du Programme 2000 en France.

Théâtre du Châtelet, le 1er décembre 1999

Foyer du Théâtre du Châtelet, de 18 h à 19 h 15,  
Rencontres du CDMC à l'occasion de la création de Brice Pauset,  
avec Brice Pauset, Rachid Safir, Eric Daubresse, Giordano Ferrari,  
Présentation Philippe Albèra.

Né en 1965 à Besançon, Brice Pauset a étudié le piano, le violon et le clavecin à Besançon et à Paris, avant d'y aborder l'écriture puis la composition, avec Gérard Grisey et Alain Bancquart. Sa carrière de compositeur est marquée par des collaborations à long terme, à Paris avec le Festival d'Automne et l'IRCAM, à Bruxelles avec le Festival Ars Musica et à Fribourg /Br. avec l'Ensemble Recherche. En projet, une oeuvre commandée par la WDR pour le claveciniste-pianofortiste Andreas Staier. Brice Pauset a été boursier 1994 de la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la vocation. Editions Henry Lemoine, Paris.



Structure générale de «A» : schéma de Brice Pauset

## Éloge de la folie

La profondeur de la raison moderne est née de la folie. Nietzsche et Artaud, mais aussi Blake, Hölderlin ou Van Gogh en incarnent les tourments, d'où s'élève une protestation lyrique, rigoureuse et blasphématoire, redonnant à la démence la discipline d'une révélation.

Brice Pauset écrit à propos d'Antonin Artaud, figure centrale de *A* : " On peut sans doute utiliser le terme de folie, à condition d'en exclure la teneur pathologique, et même d'exclure la position de la folie comme antithétique de la raison, ou alors d'une raison en tant que norme de comportement social consensuellement admise. " Aussi les textes des dernières années du poète, de Rodez et du retour (*Artaud le Momo, Ci-gît, Suppôts et supplications*), jalonnent-ils les quatre parties de *A*. Située dans les régions originaires de l'erreur, en retrait par rapport à la raison, mais s'ouvrant entièrement sur elle, la folie fissure, érode la vérité, la dévoile, refuse de l'occulter plus encore. " Qu'est-ce que la vérité ? ", interroge la soprano solo (IV, II)\*, reprenant les mots de Pilate dans la *Passion selon Saint Matthieu* de Johann Sebastian Bach.

En ces noces monstrueuses de l'écriture et de la démence, le langage se dénoue dans le martyre du corps, " sépulture de l'âme " (IV, 6), la matérialité violente de la chair et du cri, le déchirement d'un être voué à l'intermittence, le ravissement d'une douleur sourde et continue qui suinte de toute chose jusqu'à s'anéantir elle-même. L'homme en effet a soif de carnage. " Il crie, et la peau qui couvre ses membres est arrachée ; tout son corps n'est bientôt qu'une plaie, le sang coule de toutes parts, ses nerfs sont mis à nu ; on peut voir le mouvement de ses veines que la peau ne cache plus, l'œil en son orbite, les os et sa fin, un épilogue

ses fibres transparentes ", emprunte à Ovide la deuxième partie (6). Penser est chose bouleversante, et découvre une terrible évidence : souffrir est penser.

Au-delà ou en deçà d'un langage ni littéraire ni philosophique, étranger à la vanité du bavardage, l'œuvre d'Antonin Artaud dit le lien secret qui unit les termes dans la déchéance du corps supplicé, et les manifestations spasmodiques des électrochocs administrés de juin 1943 à décembre 1944, au cours desquels, écrit-il, il rencontra les morts qu'il n'aurait pas voulu voir. Chaque mot devient alors un " baume (...) contre la douleur " (I, 2), et n'a pour tout contenu que le plus infime et obscur instinct de vie. Car vivre est une expérience tragique, plus encore pour celui qui n'accepte pas le scandale d'une pensée séparée de son existence. Antonin Artaud rejoint ici le philosophe italien Carlo Michelstaedter : " Tout vrai langage est incompréhensible " (IV, 8). Ce langage est prophétique.

La souffrance est autre, qui lie en un destin commun Artaud à Nietzsche et à Hölderlin, celle d'un heurt violent entre deux formes inconciliables du sacré. *Aurore* et son exigence fragmentaire irriguent donc la quatrième partie de *A*. " Nous voyons Nietzsche s'effondrer au point où Dionysos, la révélation païenne du divin, se heurte en lui à l'affirmation du Crucifié. De même, Hölderlin dit l'Unique qui est le dieu des chrétiens et dit le sacré qui est l'ébranlement où s'abîme l'Unique ", écrit Maurice Blanchot. Et Artaud de dévoiler l'essence du sacré, la communication violente de la force et du dieu. *A* est donc une passion profane : " Ainsi donc c'est en prévention d'être dieu / que moi, / Antonin Artaud, / ai été martyrisé pendant les siècles des siècles ", emprunte aux *Suppôts et supplications* la troisième section de la première partie. Témoignant de notre origine, renouant avec une Héliade et sa fin, un épilogue

*da capo* succédant à une courte coda, sont écrits sur un fragment d'Anaximandre : " Il a dit que l'illimité est le principe des étants... " Vêtu d'habits hiératiques, Anaximandre simulait l'hallucination de la tragédie, profanait les mystères et inscrivait l'indicible dans un discours profane nourri de multiples contradictions. Le chœur d'entrée de *A* distribue lentement les mètres hérités de la tragédie grecque sur des harmonies pétrifiées de quintes et de sixtes. Suit une première partie, divisée en cinq sections, autobiographie d'Antonin Artaud. Les six sections de la deuxième partie, d'une durée équivalente à la première, désignent une lecture mythique de son destin. *Six filles de cœur à naître* croisent alors des fragments des *Métamorphoses* d'Ovide. Plus courte, la troisième partie, en pyramide inversée, déploie trois sections en tutti et retrace l'expérience des électrochocs. Au centre, une passacaille, où figure une citation de la *Passion selon Saint Matthieu* et où se donne à entendre la voix d'Artaud.

À travers les onze sections de la quatrième partie, introduite par les tutti précédents, Brice Pauset dévoile l'invention poétique d'Antonin Artaud, lequel écrivait : " Je n'ai jamais écrit que pour dire que je n'avais jamais rien fait, ne pouvais rien faire et que faisant quelque chose en réalité je ne faisais rien. Toute mon œuvre a été bâtie et ne pourra l'être que sur le néant. " Lui ne peut négliger les formes, même insuffisantes, conquises sur une telle inexistence. Sa folie est ce manque, si grave qu'il ne peut en souffrir l'atténuation. Le monde de l'esthétique est le monde du défaut, de l'insatiable, de l'inachèvement. Dans la litanie des dénégations de la première partie de *A*, " pas d'esprit, / pas d'âme, / pas de cœur, / pas de famille, / pas de famille d'êtres, / pas de légions, / pas de confréries... " (2).



le verbe écoute sa propre absence, l'horizon de son effondrement et le courage ressassé de se nier sans cesse. La musique traduit la terreur de cet escarpement, à travers la béance de cinq types de silences, mesurés selon les décimales du nombre  $\pi$  : négation du son, écho, atomisation, exégèse subjective ou aura.

Les traitements électroniques multiplient virtuellement les pianos, engendrent un système non tempéré libéré des transpositions à l'octave, créent un espace frontal, introduisant la technique du hoquet entre les dix haut-parleurs, et autorisent différents *delays* ou retards dans la diffusion du son. Outre les deux pianos et le trio d'instruments à vent (flûte basse, clarinette contrebasse, tuba ténor), les deux solistes, soprano et baryton, utilisent principalement trois techniques vocales : une vocalité où la teneur sémantique est préservée, dans la première partie - le baryton virtuose y tient un rôle analogue à celui de Jésus dans les *Passions* -, le trillo monteverdien avec ses notes répétées sur le souffle dans la deuxième partie (soprano), l'ornementation inspirée des chants byzantins dans la quatrième partie, où soprano et baryton alternent, ce dernier pris un instant dans un canon infini (10), avant de se superposer en une spatialisation vive.

Traduisant la résistance de la pensée d'Antonin Artaud, l'ordre, l'organisation méthodique de son univers " fort et cohérent ", Brice Pauset déploie dans *A* cinq modèles formels. Nul retour à, qu'il soit baroque ou médiévisse, mais une volonté de récuser toute amnésie et de retrouver une nécessité historique aux gestes et figures des musiques de notre siècle. Homophonique, le choral dessine une suspension de l'écoute et du récit selon une approche théologique et morale. Il est aussi mémoire musicale, traversée de trois teneurs fameuses, *Malheur me bat* dans la première partie, *L'homme armé* dans la deuxième et *Au travail suis* dans la quatrième.

Les *cori*, polyphoniques, confiés aux chœurs centraux, se souviennent des Motets de Johann Sebastian Bach. Leur contrepoint strict évolue du rhétorique au musical. Ainsi, la troisième section de la quatrième partie, intitulée *La Danse des organes*, est une gigue où se superposent des fragments de Nietzsche, Michelstaedter et Ovide. Brice Pauset recourt ici à la technique du hoquet, fluide et minéral, maintenant l'indépendance des figures.

Les *tutti* mettent en jeu tous les musiciens, à l'exception des solistes. *L'aria* entonne la narration que le modèle formel *strumenti* suspend encore, menant une activité instrumentale fébrile constituée d'accords, de hoquets et des basses d'Alberti aux permutations exhaustives.

Le matériau y parcourt tous les chemins. Au-delà des blasphèmes et des récusations, l'entente du sacré s'identifie avec le tout et les brisures du chaos.

Laurent Feneyrou

*Cadenza*  
Mesure IV,4,10

«A»: manuscrit de Brice Pauset

## Brice Pauset : à propos de A

À la lecture des textes d'Antonin Artaud datant des années d'internement, lectures corroborées par les diverses biographies aujourd'hui accessibles, on peut être étonné par l'incroyable résistance physique de celui qui s'est vu administrer, de juin 1943 à décembre 1944, pas moins de 51 électro-chocs, une «thérapie» alors en vogue. Simultanément, et le célèbre autoportrait de 1946 l'imprime de manière bouleversante dans le regard d'alors et d'aujourd'hui, se montre la déchéance du corps supplicié, vieilli, labouré.

En regard de cette résistance physique et l'étayant, c'est de la résistance de la pensée qu'émane la construction d'un univers fort et cohérent, univers n'excluant nullement une lecture mythique de la réalité vécue.

Chez Artaud, la pensée résiste parce qu'elle fabrique quelque chose, quelque chose d'excentré, de fou : le mot est lancé. Folie, certes, à condition d'en exclure la dimension pathologique. La folie d'Artaud ne s'oppose pas à la raison, mais seulement à la norme au consensus.

Le danger est précisément d'user de la folie comme règle de lecture : rien de tel pour incarcérer à nouveau Artaud dans des schémas hâtifs, où le délire poétique débridé efface l'essentiel : la cohérence d'une pensée puisant ses racines dans une absorption consciente d'archétypes fondamentaux, une vision du monde que lui permettaient de précieux outils intellectuels, dont la langue hellénique, apprise au collège, et qui transpercera plus tard l'écorce rugueuse des glossolalies.

C'est la cohérence et l'extrême rigueur rencontrées chez Artaud qui m'ont conduit à élaborer *A* : une composition effaçant autant que possible toute contradiction entre l'œuvre d'Artaud et le type de travail auquel j'ai habité mes ennemis.

J'ai pris le parti d'encadrer la présence textuelle d'Artaud de trois autres auteurs : Carlo Michelstaedter, Ovide, Friedrich Nietzsche lancent, par leur proximité ou leur éloignement, diverses passerelles qui vont de la citation presque littérale à la connaissance la plus feutrée.

Un grand nombre de symboles, certains fortement proéminents, d'autres plus souterrains, diluent la présence d'Artaud à travers toutes les strates de la composition : on se souviendra des *Six filles de cœur à naître* lorsque le chœur de six sopranos montera sur scène, on n'aura pas oublié la richesse vocale d'Artaud disant un texte simultanément chanté tour à tour par un des chœurs, une voix soliste, un récitant.

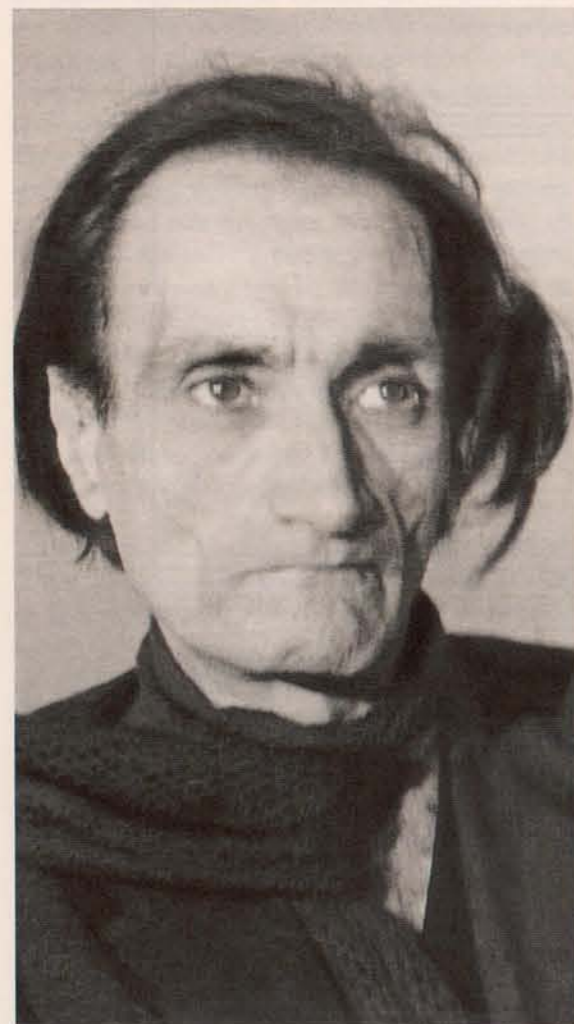
La présence visuelle se limitera aux seuls musiciens sur scène; pas de décor, pas de mouvement de corps : Artaud est avant tout une voix. À la fin extrême de l'œuvre, les lignes compositionnelles convergent vers un point nodal, concentrant tout ce que ma composition veut signifier, par une citation de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach : *Was hat er denn übels getan ? - Mais quel mal a-t-il fait ?* Si l'œuvre a besoin des béquilles d'un sous-titre, ce serait celui de *Passion profane*.

\* Les chiffres font référence au schéma de Brice Pauset.



## Le «livret» de A Les auteurs choisis par Brice Pauset

### Antonin Artaud



L'écrivain en 1945

Denise Colomb © Ministère de la Culture - France

Né à Marseille en 1896, Antonin Artaud est mobilisé en 1916, puis réformé, il fréquente diverses maisons de santé. Comédien, il tourne sous la direction de Dreyer, Gance ou Pabst, et fonde avec Roger Vitrac et Robert Aron le théâtre Alfred-Jarry. Artaud se rend en 1936 au Mexique, où il rencontre les Tarahumaras, puis en Irlande. Interné à sa descente de bateau (1937), il sort de l'asile en 1946 et revient à Paris, où il écrit *Artaud le Momo*, *Ci-gît* et les *Suppôts et supplications*. En 1947 se tient une exposition de ses dessins. Il enregistre *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, et meurt en 1948.

Dans A : fragments d'*Artaud le Momo* (III), de *Ci-gît* (IV), des *Suppôts et supplications* (I, II) et du *Théâtre de la cruauté* (Coda).

### Anaximandre

Ami de Thalès, Anaximandre (environ 610-546 avant J.-C.) introduit en philosophie les concepts de principe, d'élément et d'illimité (*apeiron*). Géographe, cosmographe et biologiste soucieux de rationalité, il fut le premier à dresser une carte de géographie et à construire un cadran solaire. Découvreur du zodiaque, Anaximandre eut l'intuition que l'apparition de l'homme était le résultat d'une lente évolution biologique qui nous assigne le poisson comme ancêtre.

Dans le *Prologue* et l'*Épilogue* de A : le seul fragment authentique d'Anaximandre rapporté dans le *Commentaire sur la Physique d'Aristote* de Simplicius.

### Carlo Michelstaedter

Né à Gorizia en 1887, Carlo Michelstaedter étudie les mathématiques à l'université de Vienne (1905), avant de s'intéresser à la peinture et de s'inscrire à la faculté de lettres de l'Institut d'études supérieures de Florence. De retour à Gorizia, il reprend l'étude de l'hébreu et travaille à sa thèse sur *Les concepts de persuasion et de rhétorique chez Platon et Aristote*. Auteur de poèmes et de dialogues philosophiques, Michelstaedter achève, le 16 octobre 1910, les appendices critiques à *La Persuasion et la Rhétorique*. Il se suicide le lendemain. Dans A : fragments de *La Persuasion et la Rhétorique* (I, II, IV) et des *Appendices critiques* (I, II, IV).

### Friedrich Nietzsche

Né à Röcken en 1844, Friedrich Nietzsche étudie la philologie classique à l'université de Bonn. Nommé professeur à l'université de Bâle en 1869, il écrit *La Naissance de la tragédie*. Lecteur de Schopenhauer et admirateur de Wagner, il rompt avec le musicien en 1878. *Humain, trop humain*, *Aurore*, *Le Gai Savoir* ébranlent successivement les fondements de la métaphysique occidentale. Malade, Nietzsche mène une existence errante et solitaire, notamment dans le sud de la France et en Italie. Une crise de démence le frappe à Turin en 1889. Il meurt en 1900. Dans A : fragments d'*Aurore* (IV).

### Ovide

Issu d'une riche famille équestre de Sulmone, Publius Ovidius Naso (43 av. J.-C. - 17 ap. J.-C.) étudie à Rome, où il est l'élève des rhéteurs Arellius Fuscus et Porcius Latro. Après un voyage en Grèce, avec son ami Aemilius Macer, il entre dans la carrière judiciaire et fréquente Horace, Tibulle et Propertius, se vouant alors à la littérature. Auguste l'exile à Tomes, sur les bords du Pont-Euxin, dans l'actuelle Dobroudja, où il meurt isolé. Dans A : fragments des *Métamorphoses* (II, IV).

## Biographies

### Françoise Kubler, soprano

Depuis sa rencontre avec Cathy Berberian et Dorothy Dorow, Françoise Kubler consacre la majeure partie de ses activités au répertoire contemporain et à la création. Elle a fondé en 1981 l'Ensemble Accroche Note avec le clarinettiste Armand Angster. Elle a créé des œuvres de Franco Donatoni, Pascal Dusapin, François-Bernard Mâche, Georges Aperghis, Philippe Manoury, Marc Monnet, Richard Barrett et a chanté en soliste sous la direction de David Robertson, de Pierre Boulez, avec l'Ensemble Intercontemporain et de nombreux orchestres et ensembles européens.

### Susanne Otto, contralto

Née à Ansbach, Susanne Otto étudie la flûte puis le chant à Fribourg/Br. Outre ses activités dans le domaine du lied et de l'oratorio, elle consacre une large partie de sa carrière à la musique contemporaine. À ce titre, elle a interprété ou créé de nombreuses œuvres de Rihm, Huber, Boulez et Nono, qui écrivit plusieurs œuvres spécialement destinées à sa voix (*Risonanze erranti*, *Prometeo...*).

### Salome Kammer, voix

Après avoir étudié le violoncelle à Heidelberg et à Mannheim, Salome Kammer devient membre de plusieurs compagnies de théâtre et participe à de nombreux spectacles de comédie musicale. En 1997, elle étend son champ d'activité au cabaret musical et littéraire, avec un programme présenté à Munich. En 1999, elle participe à l'oeuvre commandée pour la Biennale musicale de Berlin, *Es wird sich zeigen*, de Carola Baukholt, et à la création de l'oeuvre de Maurizio Sotelo et Peter Mussbach, *De amore*.



Salome Kammer

### Jean-Christophe Jacques, baryton

Né en 1970, Jean-Christophe Jacques a suivi une formation musicale classique au CNR d'Aubervilliers : piano, basson, écriture pour musique. Il se consacre ensuite au chant et

rejoint divers ensemble vocaux et chœurs professionnels. Il est également soliste de plusieurs oratorios, aborde l'opéra avec *Didon et Enée* de Purcell, et tient le rôle du narrateur dans *Vol au dessus de l'océan*, de Kurt Weill. Il a été finaliste du concours Les Voix d'or 1998.

### Daniel Navia, piano

Né en octobre 1952, Daniel Navia a fait ses études au Conservatoire supérieur de Santiago du Chili, à l'Académie Rubin de Tel Aviv, puis au CNSM à Paris où il a obtenu un prix d'analyse et un prix d'accompagnement de piano. Il fut aussi finaliste du Concours International Milos Magin. Il a été chef de chant au Chili, en Israël puis à Paris auprès d'institutions musicales nationales. Il est également chef de chœur et chef d'orchestre.

### Jean-Pierre Collot, piano

Né en 1965, Jean-Pierre Collot étudie au CNSM de Paris avec Jean-Claude Pennetier, Christian Ivaldi et Jean Koerner. Il obtient des premiers prix de piano, musique de chambre et accompagnement. Il s'attache au répertoire du XX<sup>ème</sup> siècle et interprète Stockhausen, Gérard Pesson, Iannis Xenakis, Jacques Lenot, entre autres. Il est membre de l'Ensemble Fa depuis 1996 et se produit depuis 1997 au sein de l'ensemble Instant Donné, en formation non dirigée.

### David Alberman, violon

Né à Londres, il étudie à la Royal Academy of Music de Londres puis à Cologne et à Oxford. Il a joué au sein de l'Academy of St.-Martin-in-the-Fields, le London Symphony Orchestra comme premier violon, puis avec le Chamber Orchestra of Europe. De 1986 à 1994, il est le second violon du Quatuor Arditti. Sa carrière de soliste l'a amené à jouer avec l'Orchestre National de Lille, le BBC National Orchestra of Wales et l'Orchestre Symphonique de la Radio Autrichienne (ORF) à Vienne. Il se produit souvent avec le pianiste Rolf Hind et enseigne, depuis 1995, à la Guildhall School de Londres et au cours d'été de musique contemporaine de Darmstadt.

### Clio Gould, violon

Dès ses débuts au Royal Festival Hall, à l'âge de 17 ans, Clio Gould est reconnue comme l'une des violonistes britanniques les plus prometteuses de sa génération. Directeur artistique du Scottish Ensemble, premier violon du London Sinfonietta, elle s'est produite dans de nombreux récitals et concertos et a enregistré plusieurs disques comme le concerto pour violon, *The Celtic*, de D. C. Heath avec le Scottish Ensemble (1997). En 1998, *Tears of the Angels* présente, notamment, trois oeuvres commandées à John Tavener par le Scottish Ensemble.

### Catherine Bowie, flûte

Née à Auckland (Nouvelle-Zélande) et lauréate du Young Musicians Competition, Catherine Bowie a participé à des émissions radiophoniques et télévisées dès l'âge de 15 ans. Élève de Michel Debost et de Pierre-Yves Artaud au CNSM à Paris, elle obtient deux premiers prix (flûte et musique de chambre) et se distingue dans plusieurs grands concours internationaux. Son engagement dans le domaine de la musique d'aujourd'hui l'a menée au sein de l'Ensemble Court-Circuit où elle est soliste. Elle a formé le duo Eolia avec le clarinettiste Pierre Dutrieu.



### Dietmar Wiesner, flûte

Né en 1955 à Lünen, Dietmar Wiesner intègre la Junge Deutsche Philharmonie, puis devient membre fondateur de l'Ensemble Modern en 1980. Il collabore avec des chefs comme Ernest Bour, Michael Gielen et de très nombreux compositeurs tels que Boulez, Cage, Eötvös, Kagel, Lachenmann, Ligeti, Stockhausen, Ornette Coleman, Frank Zappa. La fondation du label HCD-Productions lui permet d'éditer dès 1995 plusieurs disques, notamment *Migrations* avec des compositions de Paul Bowles. L'année 1997 voit la création de ses propres compositions : notamment *T-Ram* à la Biennale de Hanovre, dans le cadre d'une rétrospective Rebecca Horn. Depuis 1998, il enseigne à la National Academy of Music de Melbourne.

### Pierre Dutrieu, clarinette

Premier Prix de clarinette et de musique de chambre au CNSM à Paris, Pierre Dutrieu a consacré la majeure partie de son travail au répertoire contemporain. Il est soliste au sein de l'Ensemble Court-Circuit et prépare un ouvrage interactif sur le répertoire et les techniques de la clarinette.

### Philippe Wendling, tuba

Né en 1972 à Phalsbourg, il entre en 1987 au Conservatoire National de Région dans la classe de Joseph Vaillant puis dans celle de Fernand Lelong au CNSM à Paris. Il obtient un premier prix de musique de chambre – quatuor de tubas-, et un diplôme d'analyse en 1993, un premier prix d'euphonium en 1994. Il joue dans les grandes formations symphoniques en France, dans les ensembles Stecker Tubapack et Miraphone Tuba Quartet. Il est membre, depuis 1997, de l'Orchestre des Gardiens de la Paix de Paris.

### Caroline Chaniolleau, récitante

Caroline Chaniolleau a étudié le chant (alto) et suivi une formation théâtrale au Piccolo Teatro de Milan et à l'Ecole de Théâtre National de Strasbourg. Elle a travaillé au théâtre avec Jean-Pierre Vincent, Hans-Peter Cloos, Bernard Sobel, Gilberte Tsai; au cinéma avec René Feret, Claude Lelouch, Gilles Behat, Philippe Garrel; à la télévision avec Peter Kassovitz, Tonie Marshall, Laurent Heynemann. Elle a été la récitante du *Prometeo* de Luigi Nono au concert et dans l'enregistrement réalisé au Festival de Salzbourg par Ingo Metzmacher.

### Claude Guyonnet, récitant

Après sa formation d'acteur au Conservatoire National d'Art Dramatique auprès de Michel Bouquet, Pierre Vial et Daniel Mesguich. Claude Guyonnet a joué aux côtés de Sandrine Bonnaire, Maria Casarès, Denis Lavant, Philippe Faure, Martine Pascal, sous la direction, entre autres, de Daniel Mesguich, Claude Régy, Jean-Pierre Miquel, Bernard Sobel, Michel Soutter, Stuart Seide.

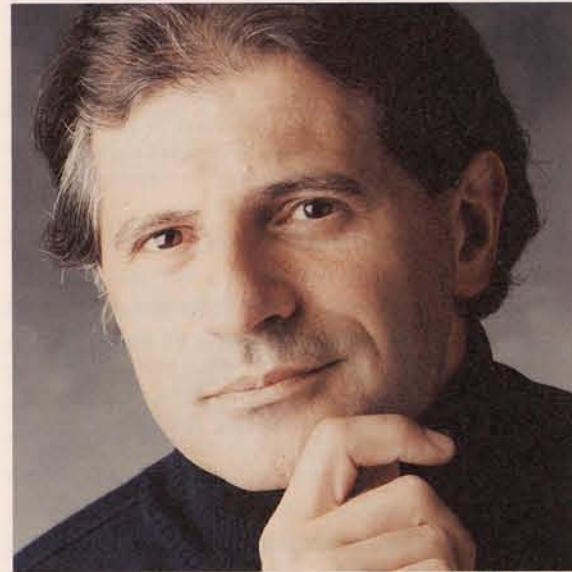
### Emilio Pomarico, direction

Né en 1953 à Buenos Aires de parents italiens, Emilio Pomarico étudie au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Compositeur, instrumentiste dans différents orchestres européens, il fait 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, Ferneyhough ou Nunes dont il dirige la création de *Quodlibet*. Il dirige régulièrement les œuvres de Luigi Nono, notamment à Venise en 1993.

En septembre 1998, il a dirigé à Milan la première reprise de *A floresta è jovem e cheia de vida*, sur la base d'une partition reconstituée par les éditions Ricordi.

En octobre 1999, il crée *La Maison du sourd* de Hugues Dufourt, à Venise.



Emilio Pomarico

### Dominique My, direction

Après ses études au CNSM à Paris, Dominique My est engagée par Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris où elle est chef de chant de 1980 à 1982. Elle fonde l'Ensemble Fa et en assure la direction musicale depuis 1987. Elle dirige des formations telles que l'Orchestre Philharmonique belge, les orchestres de l'Opéra de Nancy et de Rouen, la Philharmonie de Lorraine et travaille régulièrement avec l'Ensemble Modern et l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Eric Tanguy, Philippe Fénelon, Jacques Lenot, Jean-Marc Singier, Hugues Dufourt et Gérard Pesson lui ont dédiée des oeuvres. Invitée régulièrement au Festival Présences de Radio France, à Musica de Strasbourg ainsi qu'au Festival d'Automne à Paris, Dominique My a enregistré de nombreux disques consacrés notamment aux œuvres de Murail, Fénelon, Pesson et Dufourt.



Dominique My

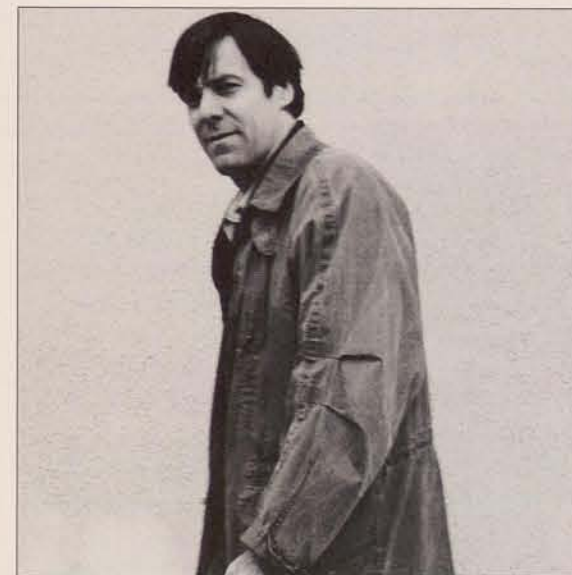
### Rachid Safir, direction

Dans toutes ses activités musicales, Rachid Safir s'est attaché à interpréter la musique vocale de compositeurs de toutes les époques, de Pérotin à Ferneyhough, de Dufay à Schubert. Chanteur, il a travaillé avec le Groupe Vocal de France, le Studio der Frühen Musik ou le Clemencic Consort. En 1978, il fonde A Sei Voci, ensemble avec lequel il collaborera pendant plus de dix ans. Il a enseigné au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et assuré la direction artistique du Centre d'Art Polyphonique de Paris Ile-de-France de 1989 à 1997. Il enseigne désormais au CNSM à Paris. Il a créé Les Jeunes Solistes en 1988.



Rachid Safir

### André Richard, direction de chœurs et réalisation live electronics



André Richard

Né en 1944 à Berne, André Richard a étudié le chant, la théorie musicale et la composition à Genève et à Fribourg/Breisgau auprès de Klaus Huber et Brian Ferneyhough, puis la réalisation électronique en direct auprès de Hans Peter Haller, à l'Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Strobel.

Il a longtemps dirigé à Fribourg/Br. l'Institut pour la Musique Contemporaine et organisé la série de concerts *Horizon*. Directeur artistique depuis 1984 du Chœur de solistes de Fribourg, il a collaboré étroitement avec Luigi Nono pour réaliser *Prometeo*, *Caminantes... Ayacucho* et dirigé certaines de ses œuvres. Depuis décembre 1989, André Richard est directeur de l'Experimentalstudio. Il y mène une activité internationale d'interprète et de chef en participant à de nombreuses réalisations d'œuvres nouvelles, avec moyens électroniques *live* intégrés.

### L'Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Strobel

Ce studio recherche la synthèse entre l'art et la technique. On y crée des compositions utilisant l'électronique, sous forme de co-productions entre techniciens et compositeurs qui reçoivent des bourses de la Fondation. La mise en œuvre des concerts est (à côté de la recherche et de la production en studio) le domaine d'activité principal de l'Experimentalstudio en collaboration avec des compositeurs tels que Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Klaus Huber, Luigi Nono, Emmanuel Nunes.

Auprès d'André Richard sont rassemblés pour les deux concerts Luigi Nono : Rudolf Strauss, ingénieur du son, Braig Reinhold, informatique musicale, Bernd Noll, technique.

### Le Chœur de solistes de Fribourg/Breisgau

Le Chœur de solistes de Fribourg/Br. a été fondé en 1982, d'après une idée d'Arturo Tamayo et André Richard pour la réalisation des nouvelles œuvres de Luigi Nono. Dirigé par André Richard, le chœur est constitué de jeunes chanteurs dont les voix correspondent à l'esthétique musicale du compositeur italien. Il a notamment participé à la création de *Prometeo-Tragedia dell'ascolto* à Venise, en 1984, et de *Caminantes...Ayacucho* en 1987.

Sopranos : Monika Wiech, Elisabeth Rave, Sibylle Schaible.  
Mezzo-sopranos : Birgitta Schork, Barbara Rupp, Evelyn Lang.  
Ténors : Thomas Gremmelspacher, Klaus Michael von Bibra, Frank Bossert.

Basses : Matthias Schadock, Victor Alonso, Ulrich Rausch.

### L'Orchestre Symphonique du Südwestrundfunk (SWR)

Fondé le 1er février 1946, l'Orchestre Symphonique du Südwestrundfunk a pour mission principale de faire connaître au public la musique du 20ème siècle. En atteste la création de plus de 250 œuvres au cours des 45 dernières années. Quatre chefs permanents ont contribué à lui donner son style: Hans Rosbaud (1948-1962), Ernest Bour (1964-1979), Kazimierz Kord (1980-1986) et Michael Gielen (1986-1998). Les chefs invités ont été Ernest Ansermet, Ferenc Fricsay, Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, les compositeurs Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Bruno Maderna et Pierre Boulez. A partir de la saison 1999-2000, Sylvain Cambreling, comme premier chef d'orchestre, Michael Gielen et Hans Zender, comme chefs invités permanents, dirigent en commun cette formation.



### Ensemble Les Jeunes Solistes

Créer une formation en mesure de couvrir l'ensemble du répertoire de la polyphonie vocale de la Renaissance à nos jours, tel est le but de Rachid Safir lorsqu'il fonde, en 1988, Les Jeunes Solistes. L'effectif, qui varie de quatre à vingt chanteurs, réunit des chanteurs professionnels aux sensibilités stylistiques multiples. Le principe est le "un par voix" qui permet une interprétation modelée et précise.

Les Jeunes Solistes ont aujourd'hui à leur actif plus de cinquante créations et de nombreux concerts de musique ancienne et contemporaine en France, sur des scènes comme le Festival d'Ambronay ou le Festival d'Automne à Paris, et à l'étranger : Madrid, Rome, Venise, Salzbourg, Vienne, Genève, Bruxelles, Amsterdam.

### Ensemble Modern

Créé en 1980, l'Ensemble Modern constitue en Allemagne l'une des toutes premières formations de solistes professionnels. Composé de 20 musiciens, il est parmi les plus sollicités pour interpréter la musique du 20ème siècle. Il se produit régulièrement à la Alte Oper de Francfort, à la Philharmonie de Berlin et au Konzerthaus de Vienne. Il participe au Festival d'Automne à Paris depuis 1987. Sa gamme stylistique va des classiques de la musique contemporaine (Schoenberg, Stockhausen, Cage) aux nouvelles tendances de la composition sans oublier des compositeurs tels que Steve Reich, Heiner Goebbels, Ornette Coleman ou Frank Zappa.

Etabli à Francfort depuis 1985, l'Ensemble Modern est financé par la municipalité, mais fonctionne essentiellement grâce au mécénat privé et aux recettes propres. Il repose sur des structures de fonctionnement autonomes, les musiciens endossent collectivement la responsabilité des projets, des orientations artistiques, et assument les risques financiers. L'Ensemble Modern reçoit le soutien financier du Deutschen Musikrat, de la Fondation GEMA, de la Ville de Francfort, du Land de Hesse, et du Ministère fédéral de l'Intérieur.



Ensemble Modern



France Culture, partenaire  
du Festival d'Automne à Paris,  
enregistre les concerts  
Luigi Nono et Brice Pauset

Diffusion :  
Concert Luigi Nono,  
le dimanche 14 novembre 1999  
à 20 h 30

Concert Brice Pauset,  
le dimanche 13 Février 2000  
à 20 h 30

Présentation Philippe Albèra

Christiane Albert, Thaddeus Watson, flûtes,  
Catherine Milliken, hautbois, cor anglais,  
Roland Diry, Wolfgang Stryi, clarinettes,  
Noriko Shimada, basses /contrebasson,  
Franck Ollu, Jens McManama, cors,  
William Forman, Bruce Nockles,  
Michael Feldner, trompettes,  
Uwe Dierksen, Andrew Digby,  
Tim Beck, trombones,  
Gérard Buquet, Josef Juhasz, tubas,  
Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer,  
Boris Müller, Pascal Pons, percussions,  
Ueli Wiget, piano /celesta,  
Karin Schmeer, harpe,  
Jürgen Ruck, guitare et guitare basse,  
Freya Ritts-Kirby, Jagdish Mistry,  
Geneviève Strosser, violons,  
Eva Böcker, violoncelle,  
Thomas Fichter, contrebasse.

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

# Festival d'Automne à Paris

156, rue de Rivoli, 75001 Paris. Téléphone: 01 53 45 17 00. Télécopie: 01 53 45 17 01.



Association subventionnée par  
Le Ministère de la Culture et de la Communication  
La Ville de Paris

L'Association Française d'Action Artistique - Ministère des Affaires étrangères  
Le Département des Affaires internationales - Ministère de la Culture et de la Communication

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie de l'aide exceptionnelle de  
2000 en France  
American Center  
Conseil Régional d'Ile-de-France

et de l'Association Les Amis du Festival d'Automne à Paris

Directeur général : Alain Crombecque  
Direction artistique Musique : Joséphine Markovits  
Coordination de la publication : Anne Rey  
Direction artistique : Philippe Baumont-Pagani  
Copyright : Festival d'Automne à Paris  
Imprimeur : Société d'Imprimerie Artistique.

Couverture : Luigi Nono, photo de Graziano Arici  
Wolfgang Rihm et Brice Pauset, photos de Philippe Gontier.

Adresse du site internet :

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



*“Depuis 10 ans, nous soutenons  
l’art vocal. Il y a tant de voix  
à vous faire entendre”*



*Musique sacrée, opéra, jazz vocal, créations contemporaines... Depuis plus de 10 ans, notre fondation encourage la formation et les débuts de jeunes talents. Notre mécénat s’exprime aussi à travers le soutien d’ensembles vocaux, de productions lyriques, de saisons vocales et de festivals. C’est pourquoi, pour la première fois, nous accompagnons les productions musicales vocales du Festival d’Automne à Paris. Aux côtés de ceux qui font vivre et revivre l’art vocal, nous nous engageons pour que toujours plus de voix puissent partager leurs talents, leurs émotions.*

008 06 4477777777 - Photo : H. Dubaut.



**France Telecom**  
**Fondation**  
Fondation d’entreprise

<http://www.francetelecom.fr/fondation>

FRFAP\_1999\_M-02\_PRG5