

A black and white portrait of Salvatore Sciarrino, a man with a beard and glasses, wearing a light-colored checkered shirt. He is looking directly at the camera with a serious expression.

SALVATORE SCIARRINO



ATHÉNÉE
Théâtre Louis Jouvet

ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET
THÉÂTRE DU CHÂTELET
OPÉRA NATIONAL DE PARIS/BASTILLE

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

DU 31 OCTOBRE AU 4 DÉCEMBRE 2000

SALVATORE SCIARRINO

ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET
31 OCTOBRE, 1, 2, 3, 4 NOVEMBRE 2000

TERRIBILE E SPAVENTOSA STORIA DEL
PRINCIPE DI VENOSA E DELLA BELLA
MARIA

Action dramatique librement inspirée de l'histoire
de Gesualdo di Venosa
Musiques de scène de Salvatore Sciarrino d'après
Carlo Gesualdo et Domenico Scarlatti
Effectif : conteur et marionnettes siciliennes ; voix ; quatuor de
saxophones, percussion
Durée : 90' environ
Création : Sienne, 24 juillet 1999,
Mimmo Cuticchio, I Pupi Siciliani della Compagnia Figli d'Arte
Cuticchio, Amii Stewart, Lost Cloud Quartet, Jonathan Faralli
Commande de l'Accademia Chigiana de Sienne

Mimmo Cuticchio
I Pupi Siciliani
della Compagnia Figli d'Arte Cuticchio
Carola Gay, voix
Lost Cloud Quartet, saxophones
Jonathan Faralli, percussions

Le Conservatoire de Bagnole organise deux séances de
travail en présence du compositeur, les 9 et 21 novembre

Rencontre Gianfranco Vinay/Salvatore Sciarrino :
La modernité des anciens/Un siècle de modernité musicale.
Centre de Documentation de Musique Contemporaine,
16 place de la Fontaine aux Lions. 75019 Paris.
Le 21 novembre à 16h30

Le cycle Salvatore Sciarrino est réalisé en coproduction et
en collaboration avec l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet, le
Théâtre du Châtelet, l'Opéra National de Paris, l'Orchestre
Symphonique de Bamberg et le Bayerischer Rundfunk
Avec le concours de la Fondation France Telecom
En association avec la Fondation de France
Manifestation du Programme 2000 en France



fondation
france telecom



THÉÂTRE DU CHÂTELET
8 NOVEMBRE 2000

LE VOCI SOTTOVETRO
transcriptions de Carlo Gesualdo pour instruments
et voix

1. Gagliarda del Principe di Venosa
2. Tu m'uccidi, o crudele (Livre V)
3. Canzon francese del Principe
4. Moro, lasso, al mio duolo (Livre VI)
Effectif : voix ; flûte, cor anglais, clarinette, piano, percussion,
violon, alto, violoncelle
Durée : 15' environ
Création : Paris, Festival Agora, 22 juin 1999, Sonia Turchetta
(voix), Ensemble Recherche
Dédié « agli amici di Recherche »

MORTE DI BORROMINI
pour orchestre avec récitant
Effectif : récitant ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 3 bassons,
4 cors, 2 trompettes, 4 trombones, percussions, célesta, cordes
Durée : 19' environ
Création : Milan, 20 octobre 1988, Tino Carraro (récitant),
Orchestre du Teatro alla Scala, sous la direction de Riccardo Muti
Commande du Teatro alla Scala di Milano. Dédié à Riccardo Muti

IL CLIMA DOPO HARRY PARTCH
pour piano et orchestre
Effectif : piano ; trois flûtes, flûte en sol, trois hautbois, trois cla-
rinettes, clarinette basse, trois bassons, quatre cors, trois trom-
pettes, trois trombones, percussions, célesta, cordes
Durée : 15' environ
Commande du Festival d'Automne à Paris et de l'Orchestre
Symphonique de Bamberg
Dédié « a Joséphine Markovits, allo sguardo che apre i sentieri »

EFEBO CON RADIO
pour voix et orchestre
Texte de Salvatore Sciarrino
Effectif : voix ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons,
2 cors, 2 trompettes, trombone, percussions, célesta, harpe,
cordes
Durée : 15' environ
Création : Florence, 28 mai 1981, Daisy Lumini (voix), ORT
Orchestra Regionale Toscana, sous la direction de Massimo De
Bernart
Commande de l'ORT (Orchestra Regionale Toscana)

Sonia Turchetta, voix
Moni Ovadia, récitant
Nicolas Hodges, piano
Orchestre Symphonique de Bamberg
Jonathan Nott, direction

ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET
20 NOVEMBRE 2000

LUCI MIE TRADITRICI
Opéra en deux actes, (en concert)
Livret de Salvatore Sciarrino, d'après *Il Tradimento
per l'honore* de Giacinto Andrea Cicognini (1664),
avec une élégie de Claude Le Jeune (1608)
Effectif : soprano, alto, ténor, baryton ; 2 flûtes, clarinette, 2 bas-
sions, 2 trompettes, 2 trombones, 2 saxophones alto, percus-
sions, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse
Durée : 75' environ
Création : Schwetzingen, 19 mai 1998, Sharon Spinetti, Kai
Wessel, Georg Nigl, Paul Armin Edelmann, Radio-
Sinfonieorchester Stuttgart, sous la direction de Pascal Rophé
Commande du Süddeutscher Rundfunk et des Schwetzingen
Festspiele. Dédié « à Marilisa Pollini, qui m'a sauvé la vie »

Annette Stricker (soprano), La Malaspina
Kai Wessel (alto), Le Visiteur
Simon Jaunin (ténor), Le Serviteur
Otto Katzameier (baryton), Il Malaspina
Ensemble Klangforum
Beat Furrer, direction

OPÉRA NATIONAL DE PARIS/BASTILLE
AMPHITHÉÂTRE, 23 NOVEMBRE 2000

PERSEO E ANDROMEDA
Opéra en un acte, (en concert)
Livret de Salvatore Sciarrino d'après Jules
Laforgue
Effectif : soprano, alto, baryton, basse ; systèmes informatiques
Durée : 65' environ
Création : Stuttgart, 2 janvier 1991, Lani Poulson, Robert Worle,
Tobias Scharfenberger, Carsten H. Stabell, Centro di Sonologia
Computazionale (CSC) de l'Université de Padoue (Alvise Vidolin
et Paolo Zavagna), Salvatore Sciarrino (régie du son)
Commande du Staatstheater de Stuttgart. Dédié à Laura Bosio

Alda Caiello (soprano), Andromède
Sonia Turchetta (mezzo-soprano), Dragon
Ulrich Wand (baryton), Persée I
Andreas Fischer (basse), Persée II
Carmen Maria Carneci, direction

Alvise Vidolin, systèmes informatiques et
régie du son
Paolo Zavagna, systèmes informatiques
Centre de Sonologie informatique, Padoue

ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET
LUNDI 4 DÉCEMBRE 2000

VAGABONDE BLU
pour accordéon
Durée : 9' environ. Création : Cologne, 9 février 2000,
Teodoro Anzellotti. Commande du Westdeutscher Rundfunk
Dédié à Teodoro Anzellotti

QUATRIÈME SONATE POUR PIANO
Durée : 11' environ. Création : Gibellina, 22 juillet 1992,
Massimiliano Damerini
Dédié à Massimiliano Damerini

L'ORIZZONTE LUMINOSO DI ATON
pour flûte
Durée : 10' environ. Création : Sienne, 22 août 1989,
Roberto Fabbriciani
Dédié à Roberto Fabbriciani

MURO D'ORIZZONTE
Effectif : flûte en sol, cor anglais et clarinette basse
Durée : 10' environ. Création : Berlin, 16 mars 1997, Ensemble
Recherche
Commande de la Berliner Festspiele Musikbiennale, de
l'Ensemble Recherche et du Ministerium für Wissenschaft
Forschung und Kunst Baden-Württemberg
Dédié à l'Ensemble Recherche

INFINITO NERO, ESTASI DI UN ATTO
pour voix et huit instruments
Livret de Salvatore Sciarrino d'après Maria
Maddalena de' Pazzi
Effectif : voix ; flûte, hautbois, clarinette, violon, alto, violoncelle,
percussions, piano
Durée : 30' environ. Création : Witten, 25 avril 1998, Sonia
Turchetta (voix), Ensemble Recherche
Commande du Kulturforumwitten.
Dédié à l'Ensemble Recherche

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

Toutes les œuvres de Salvatore Sciarrino
sont éditées par Casa Ricordi, Milan.

S. SCIARRINO : FANTASIA PENSIERI ASCOLTI
 PIAPOSTE STUPORI UDI-BLE-NON-UDI-BLE
 SPETTRI ACUSTICI MUSICALI ACUTI ACUTISSIMI,
 CORE I PENSIERI CHE SUONANO ACUTISSIMI -
 CIVILTÀ SICULA, INCROCIO TRA ALTRE DIVERSE
 CULTURE - ARABE - GRECQUE - PUNIQUE - SPASMOLE - VIBRANTE -
 SVEVE - GOETHE - HÖLDERLIN - ~~PIRANDELLO~~ VINCENZO BELLINI
 PIRANDELLO - VERGA - I PITAGORICI -

SCIARRINO : LUCIDITÀ RARA DI SENTIRENTI
 DI LIBERTÀ IRRACIONIFICI DI INVENZIONE DI
 PRATICA MUSICALE ORIGINALISSIMA SEMPRE
 SORPRENDENTE NEL SUO " HAY QUE CAMINAR "
 ATTRAVERSO GLI ELEMENTI FONDAMENTALI : ACQUA
 ARIA TERRA FUOCO IN ALCHEMIA MUSICALE
 COMBINATORIA (LEIBNIZ) CHE FA VIVERE
 L'ATTO MITO L'INATTESO - ~~PIRANDELLO~~ IL SEMPRE -
 AL- DI - LA -

Luigi Nono, pour *Allegoria della notte* de Salvatore Sciarrino.
 Programme de concert, Suntory Hall, Tokyo, 28 septembre 1987.
 Traduction ci-dessous :

S. SCIARRINO : IMAGINATION PENSÉES
 ÉCOUTES PROPOSITIONS STUPEURS AUDIBLE-
 NON-AUDIBLE SPECTRES ACOUSTIQUES MUSI-
 CAUX AIGUS TRÈS AIGUS, COMME LES PENSÉES
 QUI SONNENT TRÈS AIGUÈS - CIVILISATION
 SICILIENNE, CROISEMENT D'AUTRES ET
 DIFFÉRENTES CULTURES - ARABE - GRECQUE -
 PHÉNICIENNE - ASSYRO-BABYLONIENNE -
 PUNIQUE - ESPAGNOLE - NORMANDE - SOUABE
 - GOETHE - HÖLDERLIN - VINCENZO BELLINI
 PIRANDELLO - VERGA - LES PYTHAGORICIENS
 - SCIARRINO : RARE LUCIDITÉ DE SENTIMENTS
 DE LIBERTÉ CRÉATRICE D'IMAGES D'INVEN-
 TION DE PRATIQUE MUSICALE TRÈS ORIGINALE
 TOUJOURS SURPRENANTE DANS SON « HAY QUE
 CAMINAR » À TRAVERS LES ÉLÉMENTS FONDA-
 MENTAUX : EAU AIR TERRE FEU EN ALCHEMIE
 MUSICALE COMBINATOIRE (LEIBNITZ) QUI
 FAIT VIVRE LE STUPÉFAIT L'INATTENDU-
 ATTENDU LE TOUJOURS - AU-DELÀ -

AUTOBIOGRAPHIES

SALVATORE SCIARRINO
 1992

Je suis dans l'embarras quand on me demande une biographie. Chaque fois, j'ai l'impression que de l'autre côté, on attend dieu sait quelle aventure. Comment pressurer le suc d'une vie en quelques lignes ? Enfant, je ne fus pas enlevé par des pirates, pas plus que je n'ai conquis les parterres du monde — à vrai dire, il ne me serait jamais venu à l'esprit de le faire. J'ai cependant fait quelque chose, mais je ne sais si cela est digne d'être raconté : j'ai opposé ma musique à la banalité de mon histoire et de ma figure ; et du reste, combien d'artistes sont restés à l'écart en se consacrant uniquement à leur travail ! Voulant justement figurer au nombre de ceux-ci, à un certain point de mon existence, j'ai fait de l'isolement un choix de méthode, j'ai délaissé la métropole et préféré l'ombre. Être un autodidacte, ne pas être sorti du Conservatoire, constitue pour moi un beau mérite. J'ai aussi fait carrière, malgré moi, et je pourrais fournir une liste de prix, d'exécutions et d'interprètes prestigieux, de commandes à venir.

Et même si je n'ai entraîné mon art dans aucune compromission, je serais riche si je n'avais dépensé toujours plus que ce que je gagnais. Je n'ai rien d'autre à dire. Il ne s'agit pas, je crois, de rechercher ou non la modestie : je sais où j'ai échoué et ce que j'ai arraché au néant, et la passion de la musique croît en moi. Je pense plutôt que le futur, le destin de la musique, le mien et celui des autres, s'en remet au vent. Si les arbres fleurissent, c'est pour se dissiper au printemps.

PRINTEMPS 2000

J'ai de bonnes raisons d'être gêné quand je dois écrire une notice biographique. Tout d'abord, je me méfie de l'argent, du pouvoir, de toutes les formes de reconnaissance. Dès lors, tout ce que je devrais énoncer ici me semble vain. Mais d'ailleurs, ne suis-je pas l'auteur de *Vanitas (Vanité)* ?

J'aime la culture classique, et n'ai donc pas beaucoup de certitudes. Mais j'ai pourtant appris une chose : la célébrité et les honneurs, qui enflent nos cœurs et nos aspirations, perdent toute signification avec le recul des ans. Il n'est pas nécessaire d'envisager les siècles à venir, seules quelques années suffisent. N'importe laquelle de nos pensées devrait être soumise à un examen de ce genre pour échapper aux raisons du quotidien. Ce n'est pas un hasard si je suis l'auteur des *Ragioni delle conchiglie (Raisons des coquillages)*.

Il y a longtemps, j'ai essayé d'écrire une sorte de confession autobiographique, qui n'ait rien d'une glorification. Bizarrement, mon éditeur l'a prise, en a accepté la publication, et elle a suscité à son tour un certain embarras. C'est un témoignage véritablement sincère, mais qui ne traduit qu'une partie de moi, de ma vie. Qu'y manque-t-il ? Mes colères

soudaines. Et aussi un peu de la mélancolie que j'éprouve pour les personnes et les jours, ma sensibilité excessive aux fluctuations de la lumière et aux conditions atmosphériques. Ces derniers temps, je suis obsédé par les marques de la pollution de l'air — alors que la peur de la bombe atomique a conditionné les rêves de mon enfance. Quoi d'autre encore ? Ce mélange de calme, de patience, d'attention qui me permet, parfois, d'être en syntonie avec les animaux.



Le Festival d'Automne à Paris est une association subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication et la Ville de Paris
 Président, André Bénard
 Directeur général, Alain Crombecque
 Réalisation du cycle Salvatore Sciarrino,
 Joséphine Markovits

Coordination de la publication, Laurent Feneyrou
 Traductions de l'italien, Chantal Moiroud, Marilène Raiola, Peter Szendy, Laurent Feneyrou
 Traductions de l'allemand, Olivier Mannoni
 © Festival d'Automne à Paris 2000

France Culture
 Les Chemins de la musique, du 23 au 27 octobre 2000,
 de 10h30 à 11h. Salvatore Sciarrino par Franck Mallet

Diffusion le 26 novembre 2000, de 20h30 à 21h30
 du concert de l'Orchestre Symphonique de Bamberg
 dirigé par Jonathan Nott



Salvatore Sciarrino, à Palerme en 1953

S O M M A I R E

HOMMAGE À SALVATORE SCIARRINO
 Luigi Nono.....page 4

AUTOBIOGRAPHIES
 Salvatore Sciarrino.....page 5

LA CONSTRUCTION DE L'ARCHE INVISIBLE
 Gianfranco Vinay.....pages 6-7

SILENCE DE L'ORACLE
 Laurent Feneyrou.....pages 8-10

TERRIBILE ET SPAVENTOSA STORIA
 Salvatore Sciarrino.....page 11

ŒUVRES POUR ORCHESTRE
 Salvatore Sciarrino.....pages 16-22

LUCI MIE TRADITRICI
 Salvatore Sciarrino.....pages 23-26

PERSEO E ANDROMEDA
 Salvatore Sciarrino, Paolo Petazzi.....pages 27-31

ŒUVRES SOLISTES, INFINITO NERO
 Gianfranco Vinay,
 Salvatore Sciarrino.....pages 32-35

BIOGRAPHIES.....pages 36-39

LA CONSTRUCTION DE L'ARCHE INVISIBLE

ENTRETIEN AVEC SALVATORE SCIARRINO SUR LE THÉÂTRE MUSICAL ET LA DRAMATURGIE

GIANFRANCO VINAY

Que signifie pour vous le terme « représentation » ?

Il y a quelqu'un devant nous, qui n'est plus lui-même, mais qui devient quelqu'un d'autre. C'est cela la force du théâtre. Et c'est pourquoi il me semble si important de réhabiliter la dramaturgie, la représentation. Si un acteur en appelle à sa puissance de représentation, il n'a besoin de rien. Nous sommes immédiatement transportés ailleurs. Telle est la force dionysiaque du théâtre. Sans elle, le théâtre ne perd pas seulement sa magie, il n'a aucun sens. Mon discours sur le théâtre naît de cette prise de conscience, mais aussi sans doute de la négation de la musique pure face à la puissance de la représentation.

Avec *Vanitas*, j'ai souhaité un théâtre de plus en plus pauvre, autrement dit, construit sur presque rien, ou uniquement sur la puissance suggestive du drame. C'est un théâtre qui concentre toute sa force dramatique dans le langage musical, et où l'on aboutit à l'intériorisation du théâtre dans la musique. C'est aussi la première amorce, encore balbutiante, d'une expression vocale indépendante de tout modèle préexistant. Lohengrin, « action invisible » d'après Jules Laforgue, est née du besoin d'utiliser le langage d'une façon originale, au-delà des catégories des avant-gardes historiques. Les personnages sont des êtres oniriques, monstrueux. Nous ne savons pas si le langage est ici l'expression d'une nature animale, humaine, ou en deçà de l'humain. Ces monstruosité participent de façon décisive à l'efficacité théâtrale. Là où la peur s'imisce commence l'efficacité du sang. Après *Lohengrin*, j'ai composé *Perseo e Andromeda*, œuvre essentiellement chantée, conçue musicalement comme une seule arche musicale avec une conception et des effets dramaturgiques créant l'idée d'une scénographie. La musique constitue elle-même le milieu dans lequel ces voix sont enveloppées. Une fois de plus l'action est ici invisible, elle est intériorisée par la musique. *Luci mie traditrici* exacerbe la notion de tragédie. Il ne s'agit pas d'ébranler le spectateur, mais c'est précisément en voyant représenter ce qu'il y a de moins rationnel et de plus terrible, l'effusion du sang, que le théâtre retrouve sa fonction édifiante. Dans *Perseo e Andromeda* comme dans *Luci mie traditrici*, la musique reproduit des sons que les personnages écoutent. Ce transfert constitue une coupure dramaturgique efficace : sans aucune concession, il impose fortement sa vision de la réalité. Cette œuvre est suivie d'*Infito nero*, qui instaure un théâtre minimal. Ce parcours traduit le

besoin de construire un langage théâtral, d'en découvrir les mécanismes, pour pouvoir ensuite les exploiter pleinement. Tout effort d'invention nécessite une certaine souplesse.

À l'époque où je composais *Lohengrin*, j'avais déjà conçu l'idée d'une nécessité absolue du récit dramaturgique : sans récit, il ne peut y avoir de tragédie ou de comédie. Il est évident que ce type de récit ne correspond pas aux critères du roman, mais du théâtre, puisqu'il doit être représenté. Laforgue utilise des mythes anciens, il les questionne, les modernise, les renverse. Donc, non seulement il correspond à notre sensibilité, mais il nous fournit un matériau de premier ordre. L'action invisible, en fin de compte, constitue une intériorisation du théâtre. L'action dans *Lohengrin*, c'est tout ce qui sort de la bouche. La bouche du personnage est un centre où se concentre et d'où irradie la réalité. Nous n'avons plus besoin de voir, mais seulement d'écouter.

Le livret de *Perseo* suit la narration de la moralité légendaire de Laforgue, mais il en modifie la fin, et lui impose certaines coupures. Entre son texte et ce que j'en ai retiré, il existe des différences considérables. Il ne s'agit pas d'une simple réécriture : passer d'un récit à un texte de deux pages nécessite une grande réflexion. Ce qui m'a attiré chez Laforgue, c'est ce travail qui consiste à éclairer différemment un mythe, une certaine narration dramatique. Mais Laforgue m'a servi seulement d'inspiration. On pourrait croire que j'ai respecté son récit, puisque je n'ai modifié qu'un détail apparemment insignifiant. En fait, en changeant la fin, c'est toute la structure qui s'en trouvait modifiée. L'œuvre est entièrement projetée vers cette fin. J'ai une vision post-technologique du monde ; je m'attache à ses éléments les plus incertains, les plus flous, les plus farouches : le vent, l'eau, la pierre.

Vous avez recours également à des arrêts brusques.

Ce procédé est évident dans *Perseo*, où l'on entend un martèlement de pierres, ou bien des pierres qui se cassent en s'entrechoquant et qui nous font trébucher, en interrompant le cours du temps et en soulignant le caractère fictif de la représentation. Ceux qui ne sont pas habitués à une dramaturgie aussi extrême pourraient croire que la discontinuité est une forme d'interruption. Mais ce n'est pas le cas. En dormant, nous avons souvent conscience de rêver. Non seulement cela n'enlève rien au charme du rêve, mais cela l'accroît. C'est la même chose pour le théâtre. De temps en temps, vous réalisez qu'il s'agit d'une fiction, mais vous n'en êtes pas moins atteint dans votre chair, dans votre âme. La possibilité d'éprouver de petits détachements nous permet de nous identifier de plus en plus à la tragédie. Dès lors, ce qui est représenté, ce n'est plus la vision du monde propre à la peinture « pompière » de la fin du XIX^e siècle, mais à tra-

vers la physiologie et la nudité de ces corps, celle du monde pollué d'aujourd'hui, celle d'un monde post-technologique, post-atomique.

Comment s'articule le rapport dramaturgique entre texte et musique ?

À mesure que mon expérience s'est approfondie, j'ai eu tendance à séparer de plus en plus le texte de la musique. Dans mes dernières compositions, j'ai tenté de rédiger le livret au moins un an avant d'écrire la musique. Ce qui ne m'empêche pas de trouver la plupart des solutions uniquement lorsque je suis confronté à la réalité sonore. Il s'agit parfois de solutions dramaturgiques qui modifient la signification du livret, ou qui renversent sa signification première. Il peut m'arriver d'ajouter simplement des virgules, ou bien des termes clefs élaborés au moment où certains détails m'apparaissent inefficaces.

Dans *Infito nero*, le découpage dramaturgique propose à l'auditeur et à l'interprète un travail de perception du texte plus que de vocalisation. C'est un peu comme si nous assistions à une très subtile mais constante variation d'un unique objet sonore. En se concentrant sur l'infiniment petit, ou l'infiniment immobile, nous perdons non seulement la notion du temps, mais également la notion d'image. Ce travail de perception est ascétique : il plonge l'auditeur et l'interprète dans un monde différent du monde sonore. C'est un peu comme quand on regarde un mur lézardé. Le mur s'ouvre et la lézarde devient un abîme où nous perdre. C'est ainsi que je suis revenu à l'univers imperceptible des gouttes d'eau, des grincements du bois, des murs, des portes, à tous ces bruits qu'il nous arrive d'entendre, mais que nous ne pouvons pas identifier. C'est souvent le cas la nuit. Tout est amplifié, nous sommes entourés de bruits qui nous effrayent, parce que nous ne parvenons pas à en comprendre l'origine. La musique commence de cette manière. Nous contemplons longuement un objet sonore qui se modifie graduellement. Il s'agit d'une étude sur la périodicité, sur la gravitation des éléments perceptifs et sur la discontinuité. L'imperceptible au cœur du silence le plus profond est cette expérience nocturne, ou cette expérience d'éloignement et d'identification, comme je l'avais déjà sans doute traitée dans *Lohengrin*, sur un mode féérique. J'ai ensuite renoncé à toute dimension féérique, parce que nos contes ne peuvent être que d'une extrême cruauté. Il est évident que l'aspect pathologique de Maria Maddalena de Pazzi laisse émerger une enfance brimée, difficile, donc, un sentiment de souffrance, de lourdeur, d'étouffement.

À la lumière de votre itinéraire dramaturgique, quelles sont les catégories affectives auxquelles vous accordez une importance particulière ?

En général, le monde est perçu à travers les yeux

d'une femme. Andromède et Persée ne se touchent pas. Donc, tout conflit entre eux est impossible. Persée s'en va, Andromède l'a éconduit, et lui a préféré la solitude. Mais quand, dans *Luci mie traditrici*, la rencontre avec le masculin se produit, c'est une catastrophe. La présence masculine serait donc nécessairement coercitive. Éros incarne la coercition. Le mari tue l'amant, le domestique est un espion : c'est comme si nous assistions à un durcissement des rôles sociaux. En un certain sens, la rencontre avec l'érotique est une rencontre mortelle. Éros et Thanatos, mais aussi Éros et perte, dispersion ou sacrifice. Thanatos implique non seulement l'épuisement et le couronnement de l'érotisme, mais aussi une lutte féroce. C'est comme si mes dernières œuvres laissaient exploser des conflits — des conflits qui, au début, étaient retenus, pressentis comme des menaces obscures. Quand le contact se produit, la catastrophe explose. *Perseo e Andromeda* est intéressant, parce qu'il est beaucoup plus troublant de pouvoir saisir ces caractéristiques chez des personnages. Au fond, ici le conflit concerne directement l'autorité masculine incarnée par Persée et cette sorte d'étrange substitut érotique qu'est le dragon, qui représente peut-être la mère, la maîtresse, le compagnon de jeu, sinon les rescapés de cette ère mythique, où la nature était amie d'Andromède. Toutefois, nous n'assistons pas à un conflit frontal entre les deux protagonistes, mais à une sorte de conflit entre des époques, de superposition instantanée, de court-circuit d'éclipses réciproques. Ou mieux, d'une forme d'intolérance réciproque de nature atavique.

Qu'est-ce qui compte le plus dans vos œuvres musicales ?

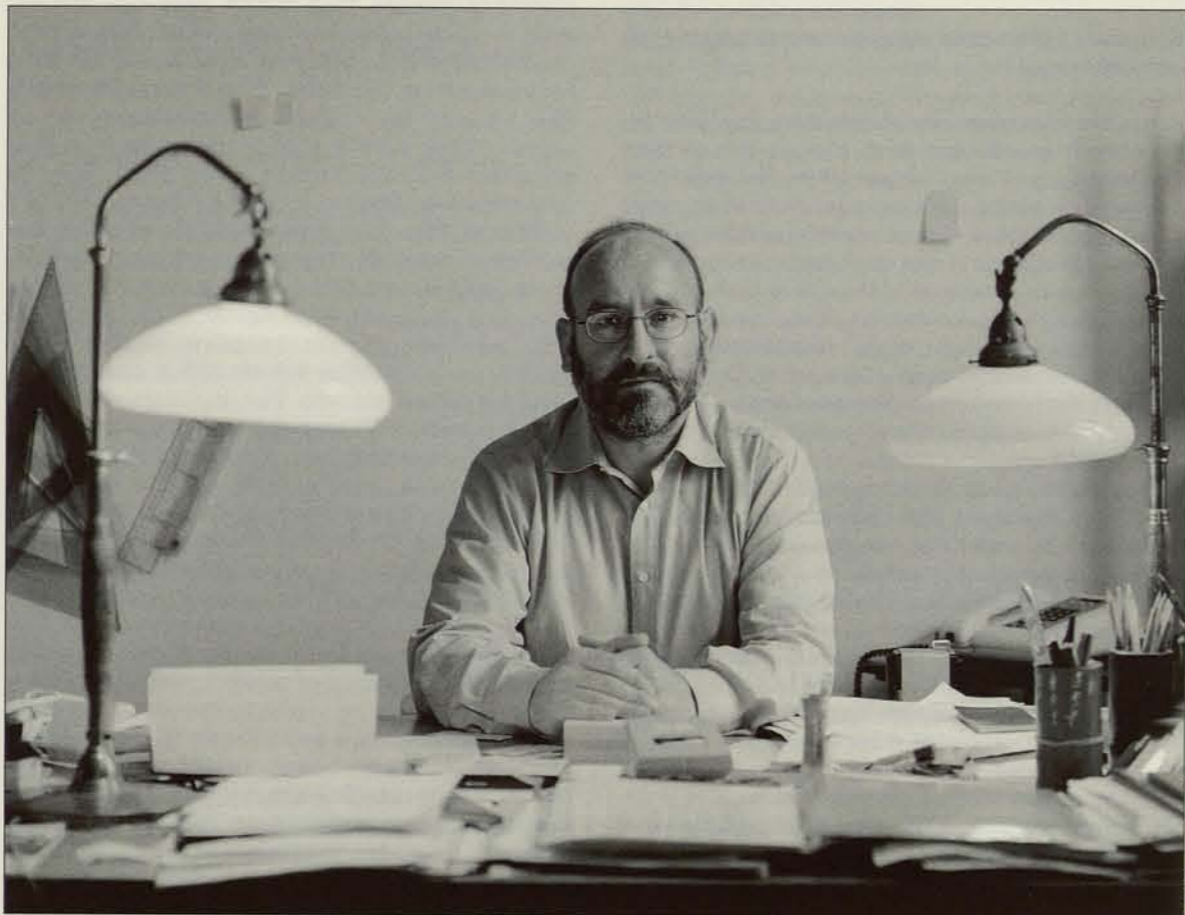
C'est de faire en sorte qu'elles soient aussi vivantes que des êtres humains. Je n'ai pas peur de l'incohérence, mais d'une certaine faiblesse inhérente à l'œuvre. L'œuvre doit être unique. L'idée de perfection est une idée stéréotypée, mécanique. Je lui préfère l'idée d'unicité, parce qu'il s'agit pour moi de créer quelque chose qui ne ressemble à rien d'autre qu'à soi-même. C'est une forme d'expression de l'identité. Si l'œuvre n'était pas unique, ma vie aurait sans doute été différente. C'est un peu comme si je construisais mon arche de Noé. Chacun construit son arche, et puis la laisse aux autres.

La revue musicale DISSONANCE a publié, dans son numéro 65, en août 2000, un entretien de Salvatore Sciarrino avec Gianfranco Vinay ainsi qu'un article de Grazia Giacco sur Salvatore Sciarrino.

Abonnements, 4 numéros : 180 FF.
Dissonance, c/o ASM : C. P. 117
CH-1000-Lausanne
Téléphone : 0041 21 601 13 57

SILENCE DE L'ORACLE

LAURENT FENEYROU



© Philippe Gontier

Salvatore Sciarrino évoque dans son art les fascinants croisements de la civilisation sicilienne, lointains souvenirs, sur la terre d'Empédocle, des cultures grecque, romaine, byzantine, arabe, normande, espagnole... Sa musique secrète, empreinte de magie, mais tendue, éminemment dramatique, voile le son dans de subtiles illusions. L'œuvre illumine l'absence, la création d'un univers se donnant sous la forme de la raréfaction, de l'affaiblissement et de la disparition : réduire le plein, l'effacer, créer le rien, la lacune, sont ses exigences. Salvatore Sciarrino est un musicien de la vanité, de ce genre à l'intense charge allégorique, qui, au XVII^e siècle, suggérerait l'écoulement du temps et la caducité des choses. Mais la vanité désigne surtout le vide dans lequel gravite son œuvre. Même dans ses nombreuses transcriptions, l'original, dépecé, est contraint à une errance, à une existence fantomatique, spectrale, faite non de citations, mais d'allusions et de « traditions effleurées ».

Si la musique de Salvatore Sciarrino est mimétique, elle refuse distractions et frivolités, et découvre l'artifice de l'imitation, mesurant sans

cesse la distance du modèle naturel, et distinguant l'essence de l'apparence, l'intelligible du sensible, l'idée de l'image, l'original de la copie, le modèle du simulacre.

Tutti i miraggi delle acque [Tous les mirages des eaux] titre une œuvre pour chœur mixte (1987). Cet art du simulacre, de la dissimilitude et du détournement intériorisé, abîmé dans la dissemblance, implique une distance, que traduit avec acuité le terme de *lontananza* : *All'aure in una lontananza* [Aux souffles dans le lointain], pour flûte (1977). Insaisissable et sceptique, Salvatore Sciarrino est un musicien de l'éloignement, dont l'ironie intense est à la fois effleurement et détachement — le détachement seul traduirait une improbable froideur. Aussi l'horizon, ce signallement de la distance, figure-t-il dans quelques titres, *Muro d'orizzonte* ou *L'orizzonte luminoso di Aton*. Aussi est-il l'obsession des personnages de *Perseo e Andromeda*. Cette ligne, suspendue au loin, remue peu à peu, tremble et parfois étincelle, sous notre scrutation.

L'œuvre accueille ces perceptions furtives à travers

lesquelles le monde s'offre à nous : « Ma conception du son a une origine dans une sorte d'introspection phénoménologique et anthropologique. Je suis ici et maintenant : qu'est-ce que j'entends ? Toutes mes compositions viennent de cette question. » La nature est un environnement sonore, et la musique, une écologie. Un chant d'oiseau et son imitation stylisée dans l'instrument existent désormais dans le même temps de l'écoute. Alors la musique est l'unique langage, avec la sculpture, en mesure d'imiter, sinon de reproduire, la réalité : *Perseo e Andromeda* est ainsi une musique de pierre, de mer et de vent, où le son blanc est déjà le son de la mer, est déjà le souffle du vent, où l'onde dessine la forme même de l'œuvre, et où les brisants s'offrent comme l'abstraction d'une géométrie musicale.

Or, cet environnement sonore écoute aussi le corps vivant. Même dans une chambre vide, notre respiration nous refuse encore le silence : la scène V de *Luci mie traditrici* donne à entendre l'essoufflement du Serviteur, et *Infinito nero*, les pulsations du cœur de sainte Maria Maddalena de' Pazzi. La musique de Salvatore Sciarrino est intrinsèquement dramatique : les sons *représentent*. Un intervalle, un rythme, une voix deviennent un paysage de l'âme, l'évocation d'une intériorité, sinon une autre hypothèse d'univers. Dans l'infime détail, à l'échelle quantique, l'œuvre est une cosmogonie du son, où nous faisons l'expérience de l'unité du monde, autrement dit, de la naissance du son en soi.

« Voulez-vous que je meure ?

« — Mirez-vous dans le lit.

« — Y a-t-il un miroir ?

« — Plus fidèle que tout verre étamé. »

Dans la dernière scène de *Luci mie traditrici*, l'instant du meurtre est celui du reflet de l'âme. *Canto degli specchi* [Chant des miroirs] titre une œuvre pour voix et piano (1981). Dans *Perseo e Andromeda*, la fille de Cassiopée contemple ses lèvres et ses yeux dans une flaque bientôt troublée par des nuées pluvieuses. Et Persée se scinde en deux voix, tandis que le chant du Dragon semble redoubler celui d'Andromède. Le miroir est réel, miroir de l'eau endormie. Ses images dénie toute présence, et son monde est le monde comme représentation, signant notre finitude. Misère et vanité d'un miroir brûlant la réalité sur sa surface plane, reflétant, éphémère, ce qui se refuse à l'existence. Le miroir ne révèle, ni ne manifeste. De biais, ses illusions trompent et séduisent un corps pourtant promis à la mort et à la putréfaction.

Mais le miroir est aussi, dans la dernière scène de *Luci mie traditrici*, une épreuve de soustraction, de retrait, symbole de contemplation spirituelle. L'union d'un être à sa propre image y symbolise l'intrusion du suprasensible. Ainsi se fait jour l'opposition interne au miroir, la distinction entre un miroir humain, trompeur et fallacieux, celui de l'apparence, et le miroir dans lequel nous nous souve-

nons de l'âme, de la vertu, de la sagesse et de la perfection : « Déchirez donc l'autre image », chante la Duchesse avant de mourir.

Les mailles du temps se dénouent. « La dilatation du temps spatialise l'écoute : nous sommes dans un lieu non lieu où les sons flottent et passent comme des souffles dans une atmosphère immobile », écrit Salvatore Sciarrino sur *Un'immagine d'Arpocrate* [Une image d'Arpocrate], pour piano, chœur et orchestre (1974-1979). En *Perseo e Andromeda* se ralentit singulièrement le temps, s'allonge et se fige immensément la phrase de Jules Laforgue. L'œuvre de Salvatore Sciarrino suit une tradition métaphysique de la durée, scission de l'éternité. Or l'éternité commence avec l'oubli ou, selon les termes de Gabriel Bounoure, les formes se dissolvent dans la « fatigue de la mémoire ».

Avec nostalgie, certains souvenirs affleurent sur la surface illusoire des sons : des galets concassés, un poste de radio, dont le voisin modifie la fréquence, les grillons en soirée, le tic-tac d'une pendule, un verre brisé... Autant de choses éphémères et fragiles que ruine le temps. Suspendue à l'infini, l'attente d'Andromède découvre ce que les Grecs nommaient l'*aiôn*, le temps comme éternité et comme durée de la vie. « Aujourd'hui, le temps ne s'écoule plus comme autrefois : il est devenu discontinu, relatif, variable. Variable : en nous déplaçant d'un bout à l'autre du monde, nous comprimons et dilatons le temps. Relatif : nous pouvons communiquer avec les pays les plus distants, où, au même moment, les montres indiquent une heure différente. Discontinu : nous pouvons arrêter le temps, l'interrompre. Il suffit de prendre une photo. Après, en la regardant, nous insérons, dans le présent que nous vivons, un rectangle du passé. » Ce rectangle est une fenêtre. Borromini, à l'agonie, atteint à travers elle la lumière, dont la nuit l'avait privé, enténébrant son esprit. Entrer, sortir, signifier la césure du temps et de l'espace est l'enjeu de *Efebo con radio* et d'*Infinito nero* : « Portes, fenêtres, trous, cellules, pertuis de ciel, cavernes. »

Alors le son s'unit au chant maternel de la Nuit, où toute voix isolée trouve refuge, nuit de l'immuable, ensommeillée par l'obscurité : *Tre notturni brillanti* [Trois nocturnes brillants] pour alto (1975), *Autoritratto nella notte* [Autoportrait dans la nuit], pour orchestre (1982), *Allégoria della notte* [Allégorie de la nuit], concerto pour violon et orchestre (1985)... Et dans *Luci mie traditrici*, l'auditeur écoute l'écoulement du temps vers la nuit du meurtre. « La nuit revient continuellement sur elle-même, la chute interminable des jours lui appartient », écrit Salvatore Sciarrino. La nuit est terre de silences et de sons décuplés par l'insomnie. Mais elle désigne aussi le sommeil et le rêve, où s'effacent toutes les structures de la conscience. Et le rêve annonce à l'homme sa solitude et contrarie son sommeil, désormais vigilant, en l'éveillant à la

lumière de la mort : *Let me die before I wake*, pour clarinette (1982).

La musique de Salvatore Sciarrino évolue dans une zone frontière, saisie d'une appréhension des vastes espaces inhabités, et singulièrement du désert marin, aux confins du rêve, là où l'être est, mais hésite encore à se donner à l'existence. Cette géographie s'incarne dans un monde « imaginal », entre le monde de la terre et le monde de l'âme, dans l'articulation entre l'intelligible et le sensible : monde de ce que les latins nommaient la *caro spiritualis* [corporalité spirituelle], où se corporalisent les esprits et où se spiritualisent les corps. À l'image du Prince de Venosa et de la belle Maria, dont les marionnettes se refusent aux viscères, au souffle et au sang de la vie.

En 1986, Salvatore Sciarrino écrit trois œuvres intitulées *Esplorazione del bianco* [Exploration du blanc]. Obsession du blanc, ombre de la mort, transmutation de l'eau en lait. Le blanc atteint une transparence absolue, où la couleur n'est pas. Il métamorphose les origines de toute couleur en une percée dans le vide. Écrire sur le blanc, c'est en effet, par le signe même, le souiller. Cette passion du blanc est tout autant passion du noir et de l'obscur — *Introduzione all'oscuro* [Introduction à l'obscur], pour douze instruments (1981). Comme le noir, le blanc n'est pas la couleur du repos, d'une origine ou d'une fin apaisée, d'une calme lenteur ou d'une quiétude profonde, mais promesse d'une macule et d'un sang vierge qu'elle désire et qui désormais la blesse. L'enseignement des *Neri* [Noirs] du peintre et ami Alberto Burri est ici évident : *Omaggio a Burri*, pour violon, flûte en sol et clarinette basse (1995).

De même, au commencement était le silence, avant le signe infime, qui ne le prolonge que pour se substituer à lui. Ce « son-zéro » contient tous les autres, gardiens du silence d'où ils proviennent et auquel ils retournent : sons silencieux, liant au plus intime de l'autre, écoutant les phénomènes et la mort, établissant une compréhension silencieuse, instantanée et éphémère. *Un'immagine d'Arpocrate* chante, amputée de son premier membre, cette sentence de Wittgenstein : « Ce dont on ne peut parler, il faut s'en taire. » « ...darüber muss man schweigen. » Le silence est à l'image d'une lumière intérieure qui décroît. Et Arpocrate était le dieu égyptien muré dans un silence hermétique.

« Le silence est la balance de tous les rêves », écrit encore Salvatore Sciarrino. Les sons silencieux, aux dynamiques extrêmes et minimales, retirent aux timbres leurs caractéristiques individuelles, et autorisent la nécessité de les transformer, chaque son vivant alors comme un organisme ou une présence réelle. L'œuvre de Salvatore Sciarrino accuse ainsi les tensions de l'écoute.

Morte di Borromini, les assassinats dans *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della*

bella Maria et dans *Luci mie traditrici*, l'extase dans *Infinito nero* témoignent des obsessions de l'eau et du sang, du miroir et de la blancheur laiteuse. En ces noces monstrueuses de l'écriture et de la déraison, le langage se dénoue dans le martyre du corps, la matérialité violente de la chair et du cri, 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.

Le meurtre résulte d'un désir quadrangulaire, comme dans *Perseo e Andromeda*, avec ses deux Persée : il y faut le Duc, la Duchesse, le Visiteur et l'éconduit, délateur — et au-dessus, le code chevaleresque. Mais ce désir, qui légitime l'écriture en duo dans tout l'acte second de *Luci mie traditrici*, se scinde. Tour à tour, l'un des personnages est nié : le Serviteur ou Don Giulio, congédiés, le Duc ou Carlo Gesualdo, trompés, la Duchesse et le Visiteur, ou Maria et Fabrizio Carafa, assassinés. De même, le Serviteur est invisible, hors vue, dans les trios des scènes II et IV, comme le Visiteur, gisant derrière les rideaux du lit, dans la scène ultime. Essentiellement triangulaire, ce désir est désir de l'Autre, où l'autre est toujours double, miroité, et donc soustrait, dans la convoitise comme dans la mort, laissant chacun à sa solitude.

Dans *Luci mie traditrici*, la plus discrète épine de la rose nous fascine, car elle promet la blessure qui gangrène. Elle entre et sort de la chair, comme l'épée sur laquelle ploie Borromini, avant de gésir sur le pavement. « Célébrer la rose et périr d'une piqûre d'épine. » Figure poétique subversive, séculairement associée à la mort, la rose saigne. Elle en appelle au sang mystique.

« L'âme se changeait en sang... », chante *Infinito nero*. Maria Maddalena de' Pazzi retrouve les accents de la dévotion au sang, née aux XII^e et XIII^e siècles, avec *La Quête du Graal*. « Je vous écris dans son précieux sang, avec le désir de vous voir goûter les âmes et de vous en rassasier », écrira Catherine de Sienne au XIV^e siècle. Jusque dans l'écriture, le sang mystique est celui s'écoulant des plaies de la Passion. Dans les fragments choisis de Maria Maddalena de' Pazzi, il culmine dans un sentiment océanique lavant la sainte de ses souillures religieuses. L'extrême douleur trace l'amour ravissant l'âme. « Il écrit sur moi avec le sang. Tu écris avec le lait de la Vierge. L'Esprit écrit avec les larmes. » Le sang résulte de la transformation christique du lait maternel, et la plaie latérale du dieu de la chrétienté est la voie par laquelle il nous a mis au monde. Le Crucifié nous allaite du sang qui s'en écoule.

La fixité du drame détermine la déraison. Selon Salvatore Sciarrino, l'artiste est le fou, l'insensé, l'homme du désordre, celui dont la profondeur désigne les tares d'une société, et dont la folie relève d'une sublimation de l'intelligence.

SPECTACLE
31 OCTOBRE - 4 NOVEMBRE



© Philippe Gontier

TERRIBILE E SPAVENTOSA STORIA DEL PRINCIPE DI VENOSA E DELLA BELLA MARIA

TERRIBLE ET EFFRAYANTE HISTOIRE DU
PRINCE DE VENOSA ET DE LA BELLE MARIA

*Madrigal. Tu m'uccidi, o crudele
(Tu me tues, ô cruelle) (d'après Carlo Gesualdo)*
Version pour voix, quatre saxophones et percussions
de Salvatore Sciarrino

PROLOGUE
Les marionnettes populaires ouvrent le spectacle
À l'avant-scène, introduction du conteur

SCÈNE 1 - PALAIS DE GESUALDO
Rideau I (d'après Scarlatti)
Version pour quatre saxophones et percussions
de Salvatore Sciarrino

Dans la salon du palais de Gesualdo sont réunis Carlo Gesualdo, Prince de Venosa, et son épouse, la Princesse Maria d'Avalos, la Princesse Sveva, le Cardinal Alfonso Gesualdo, archevêque de Naples, Don Giulio Gesualdo, Garsia de Tolède, Fabrizio Adinolfi et des chevaliers italiens et espagnols. Carlo Gesualdo parle de ses nouveaux madrigaux, de la fête qu'il donne dans son palais et qui émerveille toute la ville de Naples, et aussi du grand bal à venir qui réunira d'autres nobles et aristocrates venus de toute l'Italie. Il invite ses hôtes à participer à une battue prévue le lendemain.

Chasse (d'après Scarlatti)
Version pour quatre saxophones et percussions
de Salvatore Sciarrino

SCÈNE 2 - UN BOIS AVEC UNE GROTTA
Gesualdo et des chevaliers chassent un sanglier.

SCÈNE 3 - ANTICHAMBRE
Maria repousse les propositions amoureuses de Don Giulio.

SCÈNE 4 - BOIS
Sciarra (Rixe) (Salvatore Sciarrino)
pour quatre saxophones et percussions
Une bande de brigands prépare une embuscade. Fabrizio Carafa, venu faire boire son cheval à une source, livre bataille et remporte la victoire.

SCÈNE 5 - SALON DE GESUALDO
Bal et jardin (d'après Gesualdo)
Version pour quatre saxophones de Salvatore Sciarrino
Un bal. Entre Fabrizio Carafa qui s'éprend de la belle Maria. Aparté de Don Giulio qui devine leur sympathie mutuelle et jure de se venger.

SCÈNE 6 - CHAMBRE DANS UNE MAISON
Fabrizio, qui s'est installé dans un pavillon de chasse, espérant atténuer ainsi sa passion pour Maria, reçoit la visite de la princesse.

SCÈNE 7 - ENFER
Chanson secrète (Salvatore Sciarrino)
pour voix, quatre saxophones et percussions
Grand conseil des diables de l'Enfer : Lucifer, Belzébuth, Nacalon, Macigno, Calcabrino, Fanfaricchio... Ils se félicitent du tort causé à Gesualdo, à Maria et à Fabrizio, organisent et contrefont le dénouement tragique de l'histoire.

SCÈNE 8 - CHAMBRE DE GESUALDO
Seul, Gesualdo se tourmente. Il a appris par son oncle la liaison entre Maria et Fabrizio Carafa. Entre son secrétaire et ami, Fabrizio Adinolfi, qui s'efforce tout d'abord d'atténuer ses souffrances, mais qui, peu à peu gagné par le maléfice, confirme ses soupçons. Gesualdo envisage de se venger.

Image-obsession (Salvatore Sciarrino)
pour quatre saxophones et percussions

SCÈNE 9 - ANTICHAMBRE
Maria dit à sa femme de chambre avoir entendu siffler Fabrizio. Laura aide sa maîtresse à se vêtir, avant de commenter les étrangetés de la noblesse.

SCÈNE 10 - PETIT MUR AVEC CIEL
Assassins d'amour (Salvatore Sciarrino)
pour voix, quatre saxophones et percussions
Fabrizio Carafa s'approche du balcon. Maria apparaît et lui lance les clés.

SCÈNE 11 - DESSOUS D'ESCALIER
Les serviteurs et les sbires attendent. L'un d'eux tient une lanterne allumée. Gesualdo arrive. Tous se préparent à surprendre les deux amants.

SCÈNE 12 - CHAMBRE DE MARIA
Maria et Fabrizio sont couchés, tendrement enlacés. Entrent les sbires, armés de hallebardes et d'arquebuses. Gesualdo les suit avec un poignard. Le conteur revient sur l'avant-scène et, tandis que l'action continue sur scène, raconte et conclut l'histoire du Prince de Venosa et de la belle Maria.

Pour finir (Rideau II) (Salvatore Sciarrino)
pour voix, quatre saxophones et percussions

MIMMO CUTICCHIO ET LES PUPPI SICILIANI

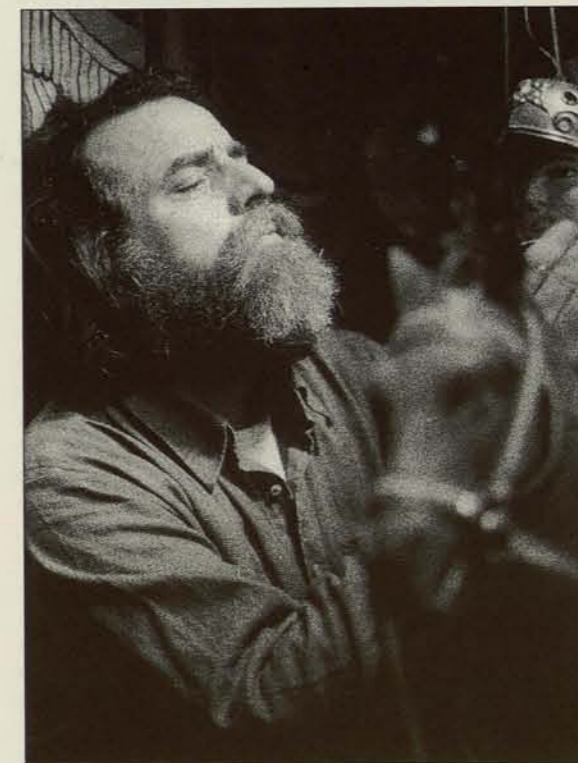
Spectacle codé, âpre, scandé de rixes et de musiques sonores, l'opéra des puppi est le théâtre traditionnel sicilien de marionnettes. Il se caractérise par son style figuratif, son organisation scénique, son type de récitation au ton mélodramatique, ses dialogues grandiloquents et sa structure ritualiste. Les sujets dérivent le plus souvent de la littérature épique, et notamment du cycle carolingien — même s'il existe aussi des vies de bandits, des vies de saints, des événements historiques et des trames d'inspiration shakespearienne. Le connaisseur reconnaît immédiatement les personnages : les Sarrasins, culottes bouffantes et turbans, entrent toujours à droite, les chrétiens à gauche ; les chevaliers portent de luisantes armures Renaissance ; les sorciers sont vêtus comme le docteur Faust ; et les dames sortent d'un tableau de Van Dyck.

Les rôles sont improvisés sur des canevas similaires à ceux de la *commedia dell'arte*. Naïvement colorés, patinés par le temps, et en vieux bois sculptés, les puppi de Palerme mesurent environ quatre-vingts centimètres de haut, et sont articulés aux genoux. En plus de la tringle principale, qui s'accroche au buste en passant à travers la tête, ils en ont une pour le mouvement du bras droit portant au bout du fil qui, passant par la main fermée, permet de dégainer et de rengainer l'épée. Manipulés depuis les côtés de la scène, les puppi se détachent sur fond de toiles peintes d'inspiration Renaissance et de peinture baroque.

Au cours des années cinquante et soixante, la difficile situation des pupari siciliens nécessitait des aides publiques, et leurs spectacles étaient alors destinés non plus aux connaisseurs attentifs et chahuteurs du Palerme populaire, mais aux touristes étrangers, lesquels ne saisissaient que superficiellement les subtiles et secrètes valeurs des mouvements scéniques. Le merveilleux se faisait essentiellement exotique. Giacomo Cuticchio était alors l'un des pupari les plus importants et les plus connus de l'opéra palermitain. Il se lamentait qu'il ne fût plus possible de représenter, comme avant, soirée après soirée, semaine après semaine, épisode après épisode, tout le cycle des Paladins de France et du roi Carlo Magno — un cycle qu'il aurait enregistré ensuite quasi intégralement.

Mimmo Cuticchio naît le 30 mars 1948, dans ce singulier milieu de sagesse, d'orgueil artistique et de difficultés économiques. S'il a toujours aidé son père, Giacomo, et s'il a reçu une éducation empreinte du plus grand respect pour la tradition, Mimmo Cuticchio s'est trouvé très vite confronté à une réalité de plus en plus étrangère aux valeurs de la culture populaire. En 1963, il participe au Festival des deux mondes de Spolète, et, en 1967, il séjour-

ne quelques mois à Paris, où il dirige un petit théâtre de marionnettes dans le quartier latin. En 1970, il s'installe à Rome, où il rencontre Adolfo Rendine, directeur de l'Académie Sharoff, qui l'incite à poursuivre la tradition des puppi. De retour à Palerme, il éprouve le besoin de trouver un autre maître. Ce sera Peppino Celano, puparo, conteur et créateur de puppi et de mostriciattoli, ces poupées-souvenirs pour touristes. Peppino Celano meurt le 10 octobre 1973. La même année, Mimmo Cuticchio ouvre à Palerme le Théâtre des puppi de sainte Rosalie (sainte patronne de la ville), et obtient la reconnaissance du Ministère du tourisme et du spectacle. En 1977, il fonde l'Association Figli d'Arte Cuticchio, qui produit des spectacles dont il contrôle chaque phase, du repoussé des métaux des armures à la taille du bois pour les corps, de la peinture des décors et des affiches à la réalisation des costumes. Pour la première fois, une compagnie de pupari instaure une relation avec l'administration publique. En 1984, en hommage aux cinquante ans de théâtre de Girolamo Cuticchio, l'association crée le festival « La machine des rêves », une réflexion annuelle sur le théâtre de rue et de marionnettes, et sur la narration orale. Rigoureusement fidèle à la tradition, et animé d'un vif sentiment d'invention, l'itinéraire artistique de Mimmo Cuticchio naît et se développe dans les préceptes de l'opéra des puppi, avant de s'orienter vers leur refondation, selon une autre réalité, où le marionnettiste démontre que les expériences du passé peuvent s'exprimer, sans trahison ni mystification, dans notre présent.



Mimmo Cuticchio. Photo. DR

TU ME TUES, Ô CRUELLE

SALVATORE SCIARRINO

Nous avons pris l'habitude de considérer les tragédies antiques comme un monde inactuel, étranger au quotidien. Nous nous détournons de ces tragédies, jusqu'à ce que nous entendions parler de personnes bien réelles dont la vie a été bouleversée par la fureur du sang. Au contact de ces faits, nous sommes pris d'un profond malaise (le vide de la folie), et nous nous retrouvons un instant hors de toute logique humaine. C'est pourquoi il faut récupérer le tragique, car il est une loupe nous permettant de mieux comprendre le présent.

Le destin de Gesualdo, Prince de Venosa, fut de ceux-là. Il serait inutile de l'évoquer si nous devons ignorer la musique qu'il a composée et qui l'a rendu célèbre. Nous voudrions cependant faire revivre ici les incroyables événements dont cet homme aimé de nous fut le protagoniste.

Son histoire commence comme un véritable conte de fée. C'est celle de l'un des plus illustres princes napolitains de la fin du XVI^e siècle, qui a épousé l'une de ses cousines, célèbre pour sa rare beauté, et dont il a eu un fils. Le mariage, longtemps contrarié par le pape, qui refusait de donner son accord, est couronné par quelques années d'une existence splendide et heureuse.

Mais un jour. Oui, un jour, son épouse le trompe, la relation est vite connue de tous, et les deux amants dépassent avec insolence toute limite, toute décence. Même s'il le voulait, Gesualdo ne pourrait feindre l'ignorance !

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

Cet assaut meurtrier est documenté dans les procès-verbaux du jugement. Gesualdo dit partir à la chasse. En réalité, il attend que tombe la nuit et que sa femme accueille son amant dans sa chambre. Le moment venu, il sort de sa cachette et envoie devant lui ses domestiques qui ouvrent follement le feu : est-ce le hasard, de la retenue ou un geste de mépris suprême ? Puis, presque dément, il fait demi-tour et poignarde avec acharnement les corps. Il revient, et revient encore pour ouvrir le corps de son épouse du ventre à la gorge.

Le scandale s'est métamorphosé en spectacle sanglant. L'opinion publique se divise. Inévitablement, les plus bruyants prennent le parti des amants éhontés, et non du mari trahi. Les exagérations de toutes sortes fleurissent autour de ce qui s'est passé. Toutes ne sont pas dénuées de fondement. Deux fois veuve, l'épouse de Gesualdo avait déjà

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

Cette tragédie eut un retentissement séculaire, au point d'enflammer l'imagination d'historiens, de poètes, de dramaturges, et désormais la nôtre.

Lorsque tout fut terminé, alors que la vie de Gesualdo semblait revenue à une normalité primitive, sa musique changea, atteignant ce style unique.

Quels textes Gesualdo utilise-t-il dans ses madrigaux ? Il s'agit le plus souvent de vers empruntés à des auteurs anonymes. Mais quelle preuve avons-nous que ces vers n'aient pas été écrits par Gesualdo lui-même ?

En eux s'exaspère sans doute une fiction littéraire répandue, où les contraires se touchent, et où l'amour tue. Mais il est difficile de ne pas frissonner à certains mots unis au chant, que celui-ci tourne à l'hallucination ou que les sons deviennent des brûlures, et les accords, d'inattendues lames de couteau.

Nous confions l'incroyable histoire aux *pupi* siciliens, pour qu'ils en révèlent les aspects héroïques, pathétiques ou burlesques, et que le sourire nous revienne. Nous la confions au *cuntu*, pour que sa stylisation l'anoblisse.



© Philippe Gontier. Août 1999, Salzbourg.

TEXTES CHANTÉS

Tu me tues, ô cruelle

Tu me tues, ô cruelle,

D'amour impie meurtrière

Et tu veux que je me taise et que ma mort je ne crie ?

Las, on ne peut taire le dur martyre

Vécu avant que de mourir

Où je vais criant :

« Hélas, je meurs en aimant ! »

(Carlo Gesualdo, Livre V, xv, anonyme)

Chanson secrète

Oh, je veux

Mourir en aimant

C'est mon ordre !

(Salvatore Sciarrino)

Assassins d'amour

Cruelle homicide

D'amour assassin

Infâme, tu m'as cocufié

Putain, tu m'as cocufié

Je te tue

Et tu ne meurs pas encore ?

Tu assassines le corps,

Tu assassines l'esprit,

Le tien, le mien,

Qui à toi se donne

Cruelle tu me tues.

(Salvatore Sciarrino)

Pour finir (Rideau II)

Gesualdo da Venosa

Aujourd'hui a été absent

Nous ne savons s'il est en enfer

Si la musique a suffi

Pour atteindre le Paradis

Tout droit

Pauvres anges

Quelle musique étrange !

(Salvatore Sciarrino)

CARLO GESUALDO

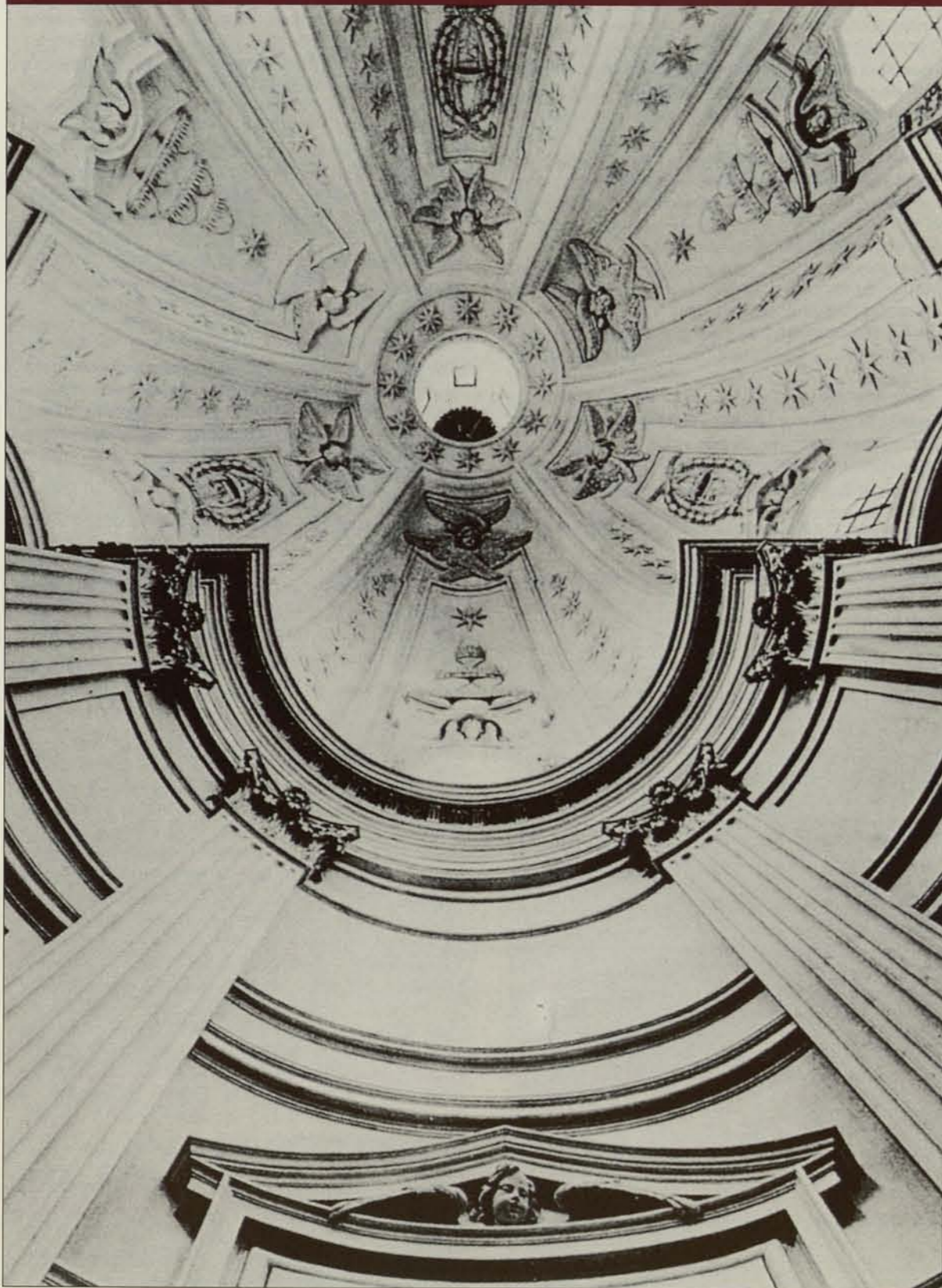
Né à Naples vers 1564, Carlo Gesualdo est issu de l'une des familles les plus anciennes du royaume des Deux Siciles. Son père fonda une académie musicale, et la protection de son oncle, le Cardinal Carlo Borromeo, canonisé en 1610, lui fut toute sa vie d'un grand secours. En 1586, Gesualdo épousa sa cousine Maria d'Avalos, qui entretenait une liaison avec Fabrizio Carafa. En 1590, il vengea son déshonneur et se réfugia dans son château de Gesualdo. Son second mariage, avec Eleonora d'Este, fut célébré en 1594, à Ferrare, où s'illustraient alors Luzzasco Luzzaschi, Le Tasse et le *Concerto delle dame*. La situation s'aggrava à la mort de leur seul enfant en octobre 1600, le prince sombrant peu à peu dans de douloureuses pratiques de pénitence. Gesualdo meurt en 1619.

Salvatore Sciarrino transcrit ici un madrigal initialement statique et chromatique, avant les vocalises conclusives, *Tu m'uccidi, o crudele*, extrait du Livre V (1611), et qui, devenu essentiellement instrumental, se fragmente dans la *Chanson secrète* et dans *Assassins d'amour*. Redécouverte en 1958, la *Gaillarde*, danse ternaire et modérée, apparaît sous sa forme originale dans *Bal et jardin*, avant de se raréfier en un écho du bal. La *Gaillarde* revient dans *Image-obsession*, musique d'accompagnement à la fête des diables. Avec la *Chanson française*, transcrite dans *Le Voci sottovetro*, et avec trois *ricercari*, elle est l'une des très rares œuvres instrumentales du Prince de Venosa.

DOMENICO SCARLATTI

Né à Naples en 1685, Domenico Scarlatti est organiste et compositeur de la chapelle royale de sa ville natale dès 1701. En 1705, il se rend à Venise, où il est vraisemblablement initié à l'art de Frescobaldi. De 1709 à 1719, il vit à Rome. Il se lie alors avec Haendel, auquel l'oppose une joute musicale légendaire. Maître de chapelle de Marie Casimire de Pologne, puis à la chapelle Giulia au Vatican, il compose opéras et cantates. Claveciniste renommé, il devient en 1714 maître de chapelle de l'ambassadeur du Portugal. En 1719, il s'installe à Lisbonne, comme maître de chapelle du roi João V du Portugal, chargé de l'éducation musicale du frère du roi, don Antonio, et surtout de sa fille, la Princesse Maria Barbara, pour laquelle il écrit la plupart de ses cinq cent cinquante-cinq sonates. En 1729, la princesse épouse l'infant d'Espagne, le futur Ferdinand VI. Domenico Scarlatti la suit à Madrid, où il meurt en 1757.

Salvatore Sciarrino transcrit ici deux sonates de Domenico Scarlatti : le *Rideau I* traduit la vivacité diabolique de la sonate K. 153, tandis que la *Chasse* s'aventure dans la sonate K. 532, *allegro* aux rythmes virtuoses.



Francesco Borromini, coupole de Saint-Yves-de-la-Sapience, Rome.

MORTE DI BORROMINI

MORT DE BORROMINI

SALVATORE SCIARRINO

Je suis ainsi blessé depuis ce matin, depuis environ huit heures et demie, d'une façon que je dirai à Votre Seigneurie, et que me retrouvant ainsi malade depuis le jour de la Madeleine, je ne suis plus sorti, sauf le samedi et le dimanche, où j'allai à San Giovanni pour le jubilé, et que considérant mon indisposition, je songeai hier soir à faire testament et à l'écrire de ma propre main. Je commençai alors à l'écrire, et y travaillai depuis une heure environ après mon repas, et travaillai ainsi en écrivant avec le crayon jusqu'à trois heures de la nuit environ. Maître Francesco Massari, un jeune homme qui me sert à la maison et qui est aussi maître maçon à l'atelier de Santo Giovanni de' Fiorentini, dont je suis architecte, et qui dormait dans l'autre chambre pour me garder, était allé se coucher, s'apercevant que j'étais toujours là à écrire et s'étant aperçu aussi que je n'avais pas éteint la lampe, il m'appela en disant : « Messire Chevalier : il vaut mieux que Votre Seigneurie éteigne la lumière et se repose parce qu'il est tard. » Je lui répondis que je ne saurais pas rallumer la lampe lorsque je me serais réveillé, et il me dit : « Éteignez-la, car je l'allumerai moi lorsque vous serez réveillé », et je cessai donc d'écrire ; je rangeai le papier écrit en partie et la pointe de crayon avec laquelle j'écrivais ; j'éteignis la lampe et allai me reposer.

Vers cinq ou six heures environ, m'étant réveillé, j'ai appelé Francesco et je lui ai dit : « Il est temps de rallumer la lampe », et il m'a répondu : « Non Monsieur. » Et moi, ayant entendu sa réponse, j'en ai éprouvé une telle impatience que j'ai commencé à songer à la façon dont je pourrais faire quelque mal à ma propre personne, puisque ce dénommé Francesco avait refusé d'allumer la lampe, et je suis resté ainsi préoccupé jusqu'à huit heures et demie environ.

Finalement, m'étant souvenu que mon épée était là dans ma chambre à la tête de mon lit, avec accrochée à elle des cierges bénis, et éprouvant aussi un agacement croissant parce que je n'avais pas de lumière, au désespoir j'ai pris ladite épée, puis l'ayant tirée de son fourreau, j'ai fixé sa poignée dans mon lit avec la pointe vers mon flanc, puis je me suis jeté sur l'épée faisant en sorte qu'elle entre par la force dans mon corps, et j'ai été transpercé de part en part, et en me jetant sur l'épée, je suis tombé avec elle sur le pavement, et je me suis blessé, et j'ai commencé à hurler, alors Francesco est accouru, et il a ouvert la fenêtre alors que le jour était déjà levé, et il m'a trouvé sur le sol, et lui et d'autres qu'il avait appelé m'ont ôté cette épée du flanc.

Puis on m'a remis au lit, et c'est ainsi que s'est déroulée l'histoire de ma blessure.

(Déclaration de Francesco Borromini)

Rome, le 2 août 1667.

Ces paroles ont été recueillies par le médecin près d'un suicidé à l'agonie.

C'est Borromini, l'architecte, qui les a dictées.

Comment peut-on penser mettre en musique un tel document ?

La condition de l'artiste appelle la solitude.

Et une grande force morale pour affronter le quotidien, et vivre l'angoisse qui lui est propre.

L'angoisse de la nouveauté.

Même s'il le souhaite, l'artiste n'est pas voué au succès. Le consensus n'est pas la mesure de sa grandeur, mais de la réussite d'une image et du goût de la société. Chaque artiste véritable se double d'un visionnaire, c'est ainsi qu'il est autre : on n'est pas artiste pour ses voisins de palier.

Borromini fait aujourd'hui l'unanimité, mais toute sa vie durant, et récemment encore, il est resté incompris et méprisé avec une violence sans égal dans l'histoire. L'intransigeance de ses choix, ou, si l'on préfère, l'obsession de sa ligne courbe, n'était pas faite pour séduire le destin.

Borromini n'avait pas de public et n'en cherchait pas. Parce que « la foule est mensonge » (Kierkegaard).

Timide, il sortait toujours avec le même habit espagnol démodé. Tout le monde l'avait remarqué.

Un matin, une fenêtre railleuse.

Fermée, mais à l'extérieur, elle claque de lumière. Alors même qu'à l'intérieur, on lui refuse la lumière.

Le testament qu'il ne peut écrire représente l'obstacle suprême à sa volonté. Plus personne ne l'écoute.

La soif de lumière enténébre son esprit.

Saül. Ajax. Colère, fureur — que dire ?

Caton. Les guerriers latins.

Voilà, une aspiration enfantine à l'héroïsme ramène tous les personnages à un seul geste — une hâte malheureuse l'accomplit.

L'illusion d'accomplir, l'accompli.

Certaines œuvres, pourtant, restèrent inachevées.

Borromini aimait tellement Michel-Ange ! Mais ses œuvres ne portent pas la marque du « non-fini », elles sont là, confondues, dans une négligence malade. Il commença à négliger les chantiers. Une telle faiblesse jette bien des ombres sur ses rêves de pierre. Pendant les travaux à San Giovanni, un inconnu fut surpris par les ouvriers tandis qu'il endommageait les sculptures : Borromini les laissa s'acharner sur lui jusqu'à ce qu'il succombe sous leurs coups. Son intransigeance fléchissait. Traitant ses œuvres comme il se sentait traité par le monde, Borromini succombe : le suicide seul pourra triompher de cette retenue, se transformer en un appel, témoigner de sa souffrance.

Et le document nous mène au spasme, au risque, à cet instant qui menace tout artiste, si grand soit-il. La folie est proche voisine de l'imagination.

Un cœur flamboyant, transpercé pour donner l'heure. C'est ainsi qu'il avait conçu l'horloge de la tour des Filippini.

Borromini avait-il déjà songé au suicide, l'avait-il préparé ?

À la même période, à Rome, Poussin représenta la mort de Caton. Si Borromini avait vu ce dessin, il ne pouvait cependant pas savoir l'horreur qu'il fixait, et avec quelle précision.

Balayant toutes les limites, l'angoisse peut combler la distance infinie séparant l'idée de l'acte irréversible. Une soudaine obscurité, où se perd en vain la demande d'amour, peut-être pathétique, adolescente. On se tue en s'adressant à quelqu'un. Il faut affronter le regard des vieux parents. Souvent, celui qui se suicide n'a, paradoxalement, aucune envie de mourir. Il tire des conclusions désespérées de ce que la vie peut encore lui réserver. L'acte de Borromini obéit-il à cette « logique » ? Il est difficile d'estimer jusqu'à quel point celui qui s'est tué nourrissait la volonté de le faire ou l'espoir d'être sauvé.

Son geste accompli, il semble qu'on ait ôté le poids qui affaiblit son art, parfois. Disparu pour toujours aussi l'habit espagnol.

Entré dans la nuit, puis dans les ténèbres de la folie, il recouvre la vue, mais en sachant, en contrepartie, qu'on le voit dans la lumière du matin et dans la pointe acérée de l'épée.

Son épée est à double sens : elle entre et elle sort. Ceux qui se suicident n'ont pas accès à la lumière. Ils la cherchent et la refusent en même temps. Le problème, l'erreur, vient de ce qu'on se soustrait à la lumière. Mais avec le douloureux retour de la conscience, de l'état contraire à l'égaré total, Borromini a connu le savoir : le savoir de la vie et de la mort.

Son texte frappe par sa lucidité, et nous permet une compréhension que les mélancoliques ne trouvent pas toujours chez leurs proches.

Nous y avons trouvé une sorte de paradigme du processus créatif lui-même. Quelque chose qui vaut pour tous les artistes, mais qui n'est pas générique ; un sceau de sang n'est pas générique — comment le reçoit la musique ?

Cela reste un document, ni plus ni moins.

Il doit être reçu dramatiquement, et ne doit pas être représenté. Aucune description donc. La musique ne décrit pas. Elle veut analyser les formes de la perception, le sentiment et la folie : le contour de l'un délimite toujours la forme blanche de l'autre. Tracer la folie, ce que le mythe autorise à la musique, et qui lui était propre, se fait ici dans le sillage d'une expérience doublement exceptionnel, vécue par un artiste.

On a parfois l'impression d'avoir rêvé. La reconstruction de cette trame nous laisse insatisfaits, nous avons du mal à reconnaître l'artiste dans le souvenir que nous conservons pendant de lui, au point de douter de son identité.

Parfois nous suivons des traces minuscules, ou nous avançons à tâtons, mus par une sorte d'élan, de désir de ce qui n'existe pas encore, comme le chasseur suit sa proie.

Parfois s'impose au contraire la certitude de ce que

nous devons faire, et de la façon dont nous devons le faire.

Mais que représente donc cette certitude intime lorsque la réalité du rêve enfin atteint nous déroutent ? Alors même que nous le réalisons, le rêve de Borromini ne perd rien de sa difficulté ou de ses choix. Au contraire. Une lame trop affilée a blessé notre main. Le surcroît de clarté nous rend plus exigeants. Comme un mouvement respiratoire à l'intérieur du son, et parfois on rend explicite le rôle d'un moribond.

Imaginons certains éléments de la réalité sonore extérieure et intérieure. Le halètement, la voix qui dicte, les cloches des heures, le réveil à son propre ronflement, tellement concret. Jusqu'au silence oppressant les oreilles.

Les oiseaux chantaient déjà quand il sombra une nouvelle fois dans le sommeil, mêlé à des plages de conscience dans le son-horizon. Lui aussi se plie, se précipite, dans le son-silence.

Instabilité des dimensions. Quelque chose s'était créé sur la ligne étincelante. Mélodies grégoriennes ? Comme si l'on entendait sous les grandes voûtes articulées les vagues du chant, mais sans les voix qui les ont produites.

À la déformation temporelle correspond une ouverture de l'espace : volière d'anges, l'impression d'une « fausse normalité ».

La musique représente maintenant l'espace où se déroule la tragédie : les franges de la nuit, les sons décuplés par l'insomnie, jusqu'à lacérer l'esprit, les phénomènes d'une chambre noire que nous avons tous connue. L'obsession d'un petit refrain imprègne les draps. Elle s'est insinuée. Elle s'enroule. La follia di Spagna.

La perception de la réalité sonore, désormais détachée, perd tout sens des proportions, le battement forme des pointes dans le son-silence (l'écho, d'abord, d'un tintement dans le vide), et des myriades de cloches dans le son pressent, veulent en sortir. Chaque chose, la même chose, nous semble minuscule, et gigantesque l'instant suivant. Les mauvais objets envahissent tout, ils sont devenus mondes. Il n'y a plus de différence, il n'y a plus de temps, il n'y a plus de dedans ni de dehors : le dedans est le dehors.

BORROMINI

Architecte, décorateur et dessinateur italien, Francesco Castelli, ou Castello, dit Borromini, naît à Bissone en 1599. Tailleur de pierre à Milan, il se rend dès 1615 à Rome. Sculpteur d'ornements sur le chantier de la basilique Saint-Pierre, dessinateur dans l'atelier de Maderno, il travaille avec le Bernin au palais Barberini. Actif sous les trois papes de la Rome baroque, Borromini se voit confier la construction d'édifices religieux. Héritier de Michel-Ange, il manifeste une prédilection pour les recherches illusionnistes. Il se suicide le 2 août 1667. Sciarrino a analysé dans *Le Figure della musica* la coupole de Saint-Yves-de-la-Sapience.

IL CLIMA DOPO HARRY PARTCH

LE CLIMAT DEPUIS HARRY PARTCH

SALVATORE SCIARRINO

Pendant des années, le nom de Harry Partch n'a guère franchi le seuil de certaines universités américaines. La diffusion des œuvres de ce compositeur est drastiquement limitée, car, aux instruments nobles des grands orchestres symphoniques, il préfère ses propres prototypes d'invention et de construction. Mais cette raison me semble trop évidente pour justifier la totale censure dont Partch fait l'objet.

De fait, la figure d'un artiste vagabond ne peut laisser indifférent. Devrions-nous l'imaginer comme l'une de ces créatures sauvages que nous cherchons à éviter, quand nous croisons leur chemin dans la rue ?

Sa musique ne ressemble à rien. Elle est soutenue par un appareil théorique prépondérant (sur l'intonation des instruments), entre kitsch et académisme néogrec. La voix déclamée en position dominante nous renvoie aussi aux anciens Grecs. Et l'on ne peut ignorer la familiarité de Partch avec l'Orient, typique de la *West Coast*. En somme, un mélange complexe et détonant.

Il en résulte une surdose de bavures micro-tonales, d'autant plus évidentes qu'elles agissent sur des articulations élémentaires, peut-être *folk*, peut-être mémoire ironique de chansons enfantines. Écouter Harry Partch n'est pas agréable, il vous colle souvent une tristesse inhumaine, intransigeante, comme ce refus qui a soudain dispersé sa vie dans les souterrains nauséabonds.

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

Mais qui sait si l'effet papillon ne vaut pas aussi dans la sphère artistique, autrement dit, si l'influence de présences marginales, transversales, oubliées, n'est pas réellement sous-évaluée, ou du moins supérieure à ce que l'on croit ? Ce genre d'influence ne serait pas mesurable directement sur la société contemporaine, mais plutôt dans une perspective temporelle et environnementale hors du commun et très dilatée.

Nous devrions faire l'hypothèse de l'existence d'une météorologie créative. Du reste, Musil évoque une *loi de la conservation de l'esprit* : comme si la culture était soumise aux lois de la physique et de la chimie.

J'aime la musique tendue à l'extrême. Je me moque des codes de bonne conduite servant à débusquer le consensus et l'anesthésie.

Il faut mettre à nu chacun de nous : le compositeur et le monde. Être ainsi disposé à sa vérité propre est le point de rupture nécessaire à l'artiste. La pro-

blématique des thèmes (l'obscurité, la douleur, l'énigme) précède l'esthétique parce qu'elle constitue la vie de la pensée.

Les formes de mes compositions impliquent aussi le concept de nature post-organique, commune à certains phénomènes apparemment éloignés comme le *body art* ou le *piercing*. J'ai toujours rejeté l'hypocrisie académique de la musique pure avec ses sublimités banales et bon marché. Je préfère l'affleurement de notre physiologie dans le vide ou parmi les machines de l'ère technologique. Avec la forme à fenêtre, on peut soustraire un pourcentage variable de l'image sonore à la perception de celui qui écoute. J'ai réalisé ici un découpage en fenêtres plus grand que d'habitude. Des grumeaux sonores s'écoulent d'en haut, mais leur origine est ailleurs, hors des limites du champ. Ils descendent et disparaissent en dessous d'une limite inférieure. Nous avons l'intuition que cette musique bouillonne, nous avons cette intuition d'après les zones en marge de l'image sonore, sans en être les spectateurs directs. Les perturbations interviennent peut-être au-delà des marges.

Le temps aussi a ses marges, avant et après l'image, à gauche et à droite ; elles sont marquées par des événements-choc nettement délimités.

Dans des sortes de fentes rectangulaires, l'image sonore n'a pas de développement, mais elle est d'autant plus exaltée qu'elle est mutilée. Ces fentes se juxtaposent, créant des liens fugaces qui nous font douter de l'identité des images, comme sous l'effet de déplacements légers et successifs du cadrage.

En d'autres termes, le comportement-clé de la forme se résumerait ainsi : éviter la perspective frontale au profit du raccourci. On pourrait se référer à l'esthétique baroque, bien qu'il n'y ait ici absolument rien de baroque. C'est une technique d'apparitions-flash qui utilise surtout de la soustraction. Le moins se reverse en plus, et l'expression est celle du silence.

Qu'une musique nouvelle doive procurer un plaisir immédiat (une jouissance) est une illusion très répandue et sans fondement, dont s'empare le monde commercial. Il suffit de faire un bref retour en nous-mêmes pour faire taire toute sirène inutile. La réalité est autre. C'est d'abord la douleur qui nous donne l'expérience de la vie et du plaisir lui-même. La connaissance, lorsqu'elle est solidifiée, nourrit aussi l'ignorance si elle ne se renouvelle pas. Puisque nous résistons inconsciemment à toute ouverture de l'esprit, nous devrions veiller à ne pas repousser ce qui nous apparaît chaque fois sous la forme de l'inconnu. Celui qui la possède sait combien l'imagination est explosive. Elle ne se contente pas de ce qui est déjà, mais avance vers ce qui semble seulement possible, voire invraisemblable, à tous les autres.

(Biographie de Harry Partch, page 20)

LE VOCI SOTTOVETRO

LES VOIX SOUS VERRE

SALVATORE SCIARRINO

Une de mes dernières œuvres théâtrales, *Luci mie traditrici*, s'inspire d'un texte peu connu du XVII^e siècle, *Il Tradimento per l'honore* (*La Trahison pour l'honneur*) de Cicognini. Dans ce drame, plus d'un demi-siècle après les événements, retentissait encore la clameur de la sanglante histoire de Gesualdo, Prince de Venosa. Il était inévitable que, pendant toute la gestation de l'œuvre, je me rapproche de la musique de ce compositeur. Je songeais même à l'utiliser dans cet opéra que nous avions pris l'habitude de désigner entre amis sous le titre de *Gesualdo*. Mais j'ai appris que Schnittke s'était attelé à la composition d'un *Gesualdo*. Je décidai alors d'éliminer toutes les références à Gesualdo, et de remplacer sa musique par celle tout aussi hallucinée de Claude Le Jeune.

Ma familiarité avec l'œuvre de Gesualdo a tout de même porté ses fruits, à différents niveaux : un bref recueil de transcriptions, *Le Voci sottovetro* (1998), et *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (1999), musique pour le théâtre de marionnettes siciliennes.

À quoi fait allusion le titre *Le Voci sottovetro* ? Enfermer une voix, l'essence vitale, dans une bouteille, peut évoquer les Génies enfermés puis jetés à la mer par Salomon. La littérature romanesque musulmane regorge de légendes de ce genre. Je songe aussi au goût baroque pour la monstruosité et le spectaculaire, goût qui se mélange, comme chacun le sait, avec la science, où l'on exposait la vie arrêtée et disséquée.

Une question à propos du madrigal : que reste-t-il des voix anciennes ? Se sont-elles tout à fait effacées ou parviendrons-nous à en saisir un son, si minime soit-il, et qui ne se serait pas encore échappé de la bouteille ?

Une considération d'ordre général : certains artistes importants changent le cours de l'histoire, prennent un maximum de risques — ils ont surtout le courage d'être eux-mêmes —, et annoncent ceux des époques suivantes. Leur groupe se distingue de la grande masse des autres artistes, constituant une sorte de famille, avec relations parentales et affinités étroites, en dépit des siècles qui les séparent. C'est le cas avec un auteur sophistiqué et raffiné comme Gesualdo. Il exerce sur l'auditeur cultivé une singulière attirance, en l'étourdissant par un flot de rapprochements avec des compositeurs plus modernes. Nous reconnaissons en lui les extravagances d'Antonio Vivaldi et de Domenico Scarlatti, Schubert, le dernier Beethoven, le parfum du romantisme finissant ou de la France *début de siècle*, et l'atmosphère expressionniste.

Deux mots sur les originaux et leur adaptation. La *Gaillarde du Prince de Venosa* fut vraisemblablement

écrite pour quatre violes. Du madrigal *Tu m'uccidi, o crudele* (*Tu me tues, ô cruelle*, Livre V, XV), il ne reste de la présence vocale que des fragments vocaux isolés, quelques mots-clés.

La *Chanson française du Prince* était initialement destinée au luth ou au clavier, mais en changeant de respiration instrumentale, une autre lumière éclaire sa substance musicale, sa phrase, alternant imitations et fioritures, ses trilles chromatiques inouïs. *Moro, lasso, al mio duolo* (*Je meurs, hélas, à ma douleur*, Livre VI, XVII) est transformé en une pièce lyrique pour voix et instruments.

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

II

Tu me tues, ô cruelle...

Et tu veux que je me taise et que ma mort je ne crie ?
Las...

Mourir...

Où je vais criant...

(d'après Carlo Gesualdo, *Livre V*, anonyme)

IV

Je meurs, hélas, à ma douleur

Et qui peut me donner la vie,

Las, qui me tue et ne veut m'accorder son aide !

Oh, sort douloureux,

Qui peut la vie me donner, hélas, me donne la mort !

HARRY PARTCH

Né en 1901 à Oakland (Californie), fils de missionnaires, Harry Partch est élevé dans l'Arizona. Théoricien, compositeur et créateur d'instruments, il décide de s'écarter de tous les modèles existants. Invitant à un retour aux sources de la musique et à ses fonctions rituelles et magiques, il puise ses influences dans les berceuses, chez les sorcières, les Indiens, les Orientaux et les Africains, ou dans le *Boris Godounov* de Moussorgski. Entre 1923 et 1928, il développe une échelle à l'intonation ptolémaïque divisant l'octave en 43 intervalles. Sa musique, concrète et corporelle, multiplie polyrythmies et divisions rationnelles des durées, dans une alliance de la poésie, du son et de la danse. Soutenu par la Carnegie Corporation, les fondations Guggenheim et Fromm ; il enseigne dans les universités du Wisconsin et de l'Illinois, et crée le Gate 5 Ensemble. Ayant vécu en marge de la société, il meurt le 3 septembre 1974 à San Diego.

ÈFEBO CON RADIO

ÈPHÈBE AVEC RADIO

SALVATORE SCIARRINO

Changer de programme sur une radio à lampe...

Dans le titre, celui qui joue est nommé éphèbe ; et ce mot archaïque vient rappeler que, avec le temps, les radios ont perdu leurs lampes.

Nous supportons mal celui qui change sans cesse de chaîne sur sa télévision. Et cela nous demande un effort que d'imaginer un enfant précoce qui prendrait plaisir à produire des sons électroniques — il suffisait de tourner le bouton de la longueur d'onde.

Avec la distance du temps, cette œuvre paraît bien plus complexe, par-delà sa démarche captivante. Ce n'est certes pas moi qui nierais l'authentique veine humoristique qui la traverse, ni le parfum d'une époque, du souvenir d'une époque, si intense, si précis. Mais, flottant entre les années quatre-vingt où il a vu le jour et les années cinquante auxquelles il songe, *Èfèbo* se détache problématiquement de tout ce qu'il pouvait faire alors, et qui ne laissait pas de l'inquiéter. Il fut précédé d'une étude assez systématique sur les chansons 1900, non seulement musicale et formelle, mais avant tout historique. Je ne suis pas un musicien barbare : je suis attiré par les références, les parallélismes, les ascendants cultivés de la musique légère, et non par la musique légère en soi, qui a déjà tant de consommateurs. Je me rendis aussi compte que, n'étant pas connaisseur, j'en avais pourtant absorbé une telle dose que j'en maîtrisais une quantité insoupçonnée. Quand j'étais enfant, il me semblait que la radio ne transmettait presque que des chansons.

L'après-guerre a apporté une vague américaine de musiques dansantes longtemps retenues au-delà de l'océan. C'étaient des modèles indépassables, les mêmes qui avaient causé des insomnies aux épigones européens, avec un retard d'une décennie. Ils faisaient maintenant leur entrée — les pâles imitations se dissipaient. Une campagne de reconnaissance, donc, à l'intérieur des années cinquante, sorte d'anthropologie badine, faite de mémoire sur les programmes que la radio avait alors *réellement* diffusés. Elle filtre, cette lentille extraordinaire qu'est le souvenir de l'enfance, elle filtre une patine uniforme : peut-être est-ce ce qui a transformé un projet insolite et intrigant en une composition musicale réussie.

Les transmissions sont aujourd'hui d'une qualité incomparable. Nous avons oublié les vieilles ondes moyennes, si faciles à perturber.

Pourtant, suivez-moi.

Chaque station est caractérisée par un bruit de fond plus ou moins notable, qui la rend identifiable au milieu des autres quand elle est syntone, même si elle ne transmet rien. Moi qui compose avec des

diagrammes, cette fois, je n'ai eu recours à aucun plan sériel, même si, à l'écoute, cela paraît difficile à croire.

On peut distinguer à peu près trois niveaux quant à l'intelligibilité des transmissions. Celles qui ne sont pas perturbées, venant des émetteurs voisins et habituels. Puis, celles qui, malgré la superposition d'une perturbation, permettent une réception distincte, quoique faible. Enfin, celles dont la déformation est déjà à l'intérieur du signal, indépendamment de la perturbation du bruit de fond qui s'y superpose.

Bien entendu, ces trois types d'intelligibilité correspondent à trois types de techniques de composition et d'instrumentation.

Du troisième type, le signal le plus heureux est la sonorité-marmelade des mesures 79-83.

Un renversement intéressant : les sons qui, dans toutes mes autres compositions, sont la matière précieuse avec laquelle je modèle mon univers, mes sons sont ici humblement réduits à n'être qu'une perturbation des transmissions ; ou, le plus souvent, à n'être que le passage grésillant d'une station à une autre, tel le tissu conjonctif sonore de toute la composition.

Langues diverses. Paroles banales.

Le jeu, nullement infantile, était de rompre la cohérence d'un langage déjà connu pour trouver une nouvelle cohérence de fragments. Et ceux-ci, comme la tête coupée d'Orphée qui chante encore, réclamaient chacun faiblement leur globalité. Le discours est donné par les différents mouvements d'un bouton imaginaire.

L'association entre diverses intermittences : *une représentation du hasard*. Des associations provoquées ou inconscientes pour un goutte-à-goutte du texte. Songez que ceci ne fut pas prémédité, comme c'est l'usage chez nous musiciens, mais bel et bien improvisé au fur et à mesure que la musique venait s'inscrire.

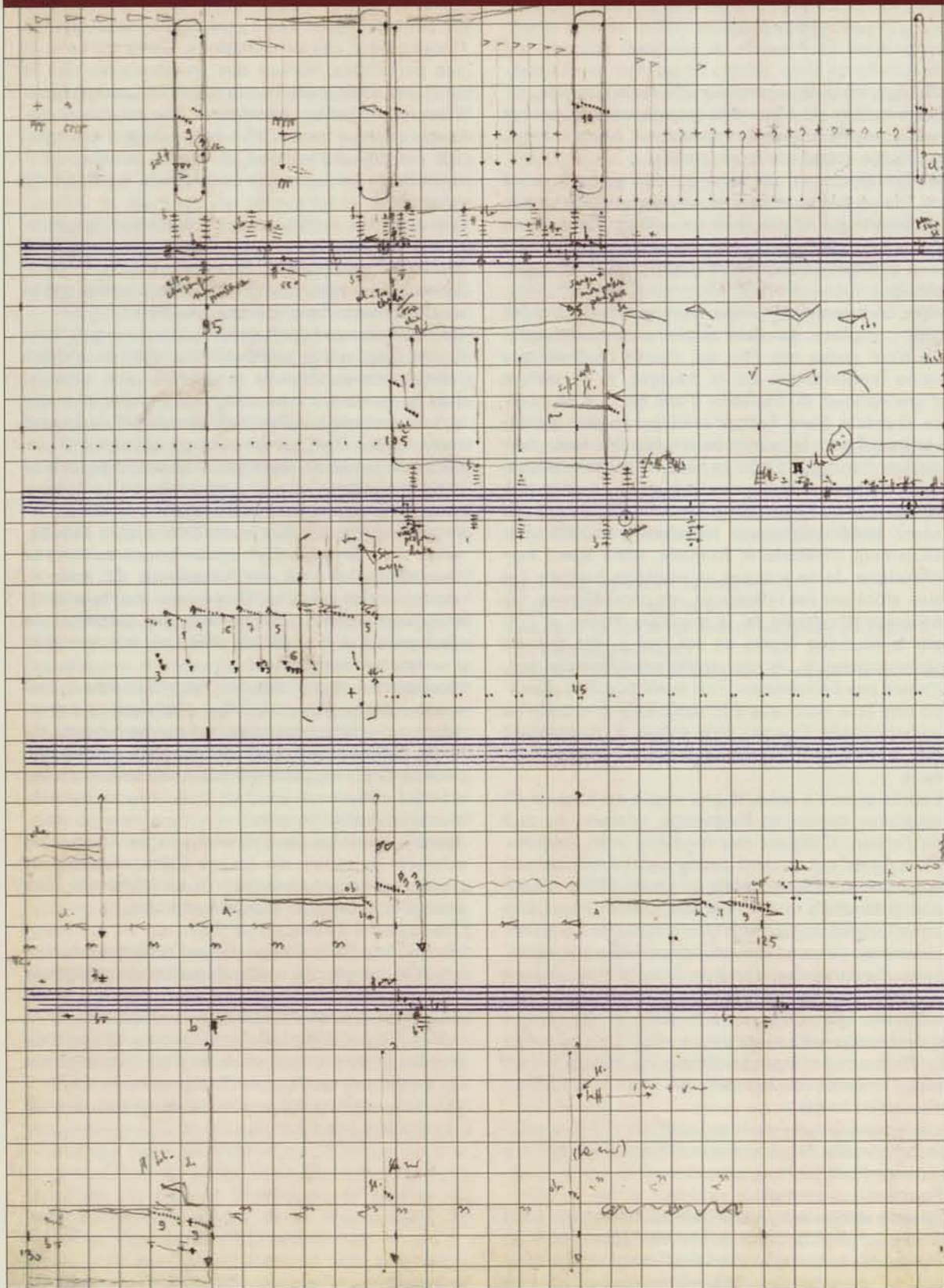
Après la prudence des premières pages, l'œuvre fut achevée en moins de quinze jours, directement copiée au net, et sans fatigue. Le printemps était avancé et l'orchestre était là à attendre.

Que reste-t-il d'autre à dire ?

L'irréalité de l'articulation. Ce qui échappe toujours à tout le monde : le retour de certaines séquences de fragments, ainsi que la grande reprise finale, pour ainsi dire embrumée par la résonance de la feuille d'acier. C'est une stylisation : il s'agit de prendre de la distance vis-à-vis d'un illusionnisme qui autrement serait très efficace, et de le rendre à une forme technologiquement plus conforme, celle du montage sonore.

(In *L'écoute*, Ircam-L'Harmattan, 2000)

CONCERT DU 20 NOVEMBRE 2000



Salvatore Sciarrino, diagramme (fragment) pour *Luci mie traditrici*.

LUCI MIE TRADITRICI

Ô MES YEUX TROMPEURS

SALVATORE SCIARRINO

PROPOS RECUEILLIS PAR GIANFRANCO VINAY

Lors de la création de *Luci mie traditrici* au festival de Schwetzingen, le livret était précédé d'un essai circonstancié sur le drame *Il Tradimento per l'onore* de Cicognini. Cicognini me fascine, et j'ai pensé qu'il fascinerait les autres. Le drame de Cicognini est un drame baroque. Ses justifications philosophiques ou ses motivations juridiques avant et après le crime sont confuses et difficiles à mettre en scène. Son goût douteux est lié au théâtre de l'époque. Le conflit entre les domestiques revêt déjà les couleurs de la *commedia dell'arte*, et l'entrelacement de couches de personnages sert de critique ou de commentaire à l'histoire, et crée une action parallèle. J'ai supprimé de mon livret tous ces éléments caractéristiques du drame baroque et de la pièce de Cicognini.

Dans *Luci mie traditrici*, il y a très peu de personnages, et les premiers plans sont définis selon un angle de vue très étroit. En somme, il s'agit de l'explosion d'une tragédie amoureuse, marquée par la violence et la fatalité, et qui permet d'autant mieux l'identification qu'elle ne contient aucune référence historique. C'est ce qui la rend moderne, car même si nous savons dès le début ce qui doit arriver, l'événement attendu est soumis à une invention dramaturgique créatrice d'un certain effet de surprise. Ainsi, face à la victime qui finit par s'identifier et par se donner totalement à son bourreau, le spectateur ignore s'il s'agit d'un ultime élan vital ou d'un véritable abandon amoureux. Comme l'intrigue, le texte a été élagué. Toutes les symétries entre les différents personnages sont établies indépendamment de l'original, et sans doute sont-elles difficilement prévisibles. Ce qui m'a le plus attiré dans cette pièce, c'est l'idée d'une œuvre de duos d'amour, devenant parfois trios, avec un témoin caché.

Luci mie traditrici est une œuvre beaucoup plus angoissante que mes autres œuvres théâtrales. Le statisme, le dépouillement, la cruauté réaliste de *Perseo e Andromeda* constituaient une première réponse à la dimension onirique de *Lohengrin*. Ses trois personnages baignent dans un climat qui, par sa clarté et sa dimension problématique, ne laisse aucune place au rêve. Un récif au milieu de la mer : rocher, mer, vent et solitude. Dans un cadre si hostile, les relations entre les personnages ne peuvent être qu'exacerbées. En un certain sens, les conflits ont tendance à exploser beaucoup plus facilement que dans un contexte plus flou, plus onirique, comme celui de *Lohengrin*. À vrai dire, j'aurais voulu que ces situations théâtrales soient davantage connotées historiquement, non pas pour obtenir des genres différents, mais pour tenter de constel-

ler scéniquement mon univers théâtral. Je pensais donc à une œuvre aux dimensions historiques.

Il Tradimento per l'onore est un témoignage très vivant, cinquante ans après les événements, de la tragédie de Gesualdo : le destin tragique de ce prince musicien était bien connu, il hantait notre imaginaire, comme c'est toujours le cas pour des personnages d'une si haute extraction. Ces événements finissent par devenir des mythes populaires, au pire sens du terme, avec toute leur lourdeur et leur ennui. J'ai eu entre les mains la copie d'une anthologie théâtrale italienne publiée dans les années cinquante, parce que *Il Tradimento per l'onore* est beaucoup plus connu qu'on le croit. Il a seulement été longtemps ignoré et a donc disparu de l'horizon de notre conscience. Mais, il est étrange qu'à l'époque de cette mode autour de Gesualdo, tant comme musicien que du point de vue musicologique et historiographique, cette tragédie ait été totalement ignorée, jusqu'au jour où j'ai souligné le rapport qui lie la tragédie de Gesualdo et cette tragédie écrite par un florentin.

Il me fallait consulter certains documents relatifs à l'histoire de Gesualdo. Entretemps avait paru *Il Principe dei musici*, un livre écrit d'une plume alerte, et qui n'est pas un texte de musicologie. Comme tous les livres sur Gesualdo, il crée une certaine confusion entre les documents et leur interprétation, excepté dans la dernière édition, qui reprend la plupart des actes du procès. Pendant ce temps, on jouait à Vienne une nouvelle œuvre de Schnittke intitulée *Gesualdo*. Après la représentation, je me suis procuré la partition. Je l'ai lue avec attention. Je n'ai rien trouvé qui pouvait m'empêcher de poursuivre mon projet. Toutefois, je devais changer le titre, puisque j'avais également l'intention de l'appeler *Gesualdo*. Non seulement j'ai changé le titre, mais j'ai supprimé toute allusion explicite à l'histoire de Gesualdo. J'ai remis ce projet à plus tard et l'ai repris avec *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria*. En fait, cette œuvre n'a plus grand chose à voir avec mon projet initial, tant sur le plan de la structure dramatique, de l'écriture théâtrale, que du langage. Quelque chose du projet transparaît dans *Le Voci sottovetro* et dans *Infinito nero*. Certaines idées sont passées dans d'autres compositions.

De la tragédie initiale de Cicognini, il reste bien peu de chose, tant du point de vue de la structure que de l'intrigue. Le livret fut achevé durant l'été 1996, et mis en musique entre décembre 1997 et mars 1998. J'ai composé cette œuvre à la suite d'un très grave accident de voiture, alors que j'étais dans un état physique et psychique de totale inhibition. Cette œuvre a donc été entièrement écrite sur un carton rigide, dans mon lit ou sur une table, assis dans un fauteuil roulant, tout cela dans une position très inconfortable, puisque je devais garder les jambes levées pour des raisons de circulation. Toutefois, cette position inconfortable ne m'a pas

géné. Ce projet me passionnait. Je n'avais aucunement envie de me reposer. Une partie de mes journées était consacrée à réaliser ce que j'imaginai la nuit. En quelques mois, j'ai construit une structure aussi complexe que celle de *Perseo e Andromeda*, qui était unitaire, sans grandes coupures de type formel. *Luci mie traditrici*, en revanche, présente un certain nombre de scènes, d'intermèdes, de symétries et d'asymétries intentionnelles.

Singulièrement, je tenais à ce que la musique serve le texte. La musique est créée par les bruits que les personnages entendent dans le cadre de leur drame. Or, cela constitue une coupure dramaturgique qui réclame une très grande rigueur musicale, bien plus grande que si le discours musical était aussi développé que dans *Perseo e Andromeda*, entre géométrie et lyrisme. Le plus difficile dans *Perseo* était d'obtenir à travers une seule figure tout le trajet, tout le parcours du développement musical, tandis qu'ici, tout découle d'un matériau minimal et dispersé, qui, quoi que plus polymorphe, plus dense, est à peine perceptible, et donc à la limite du réalisable. *Luci mie traditrici* est une partition très difficile. Très peu d'ensembles peuvent l'exécuter avec aisance.

Comme dans toute tragédie, les personnages attendent quelque chose qui ne peut pas se produire. Pourtant, bien que rien de ce qui arrive ne puisse être évité, tout est fait pour que le spectateur n'ait pas le sentiment d'assister à quelque chose de prévu, et donc d'ennuyeux. Je dirais même que la force théâtrale naît précisément de la tension qui se développe dans les limites de cette structure fermée. Cette dynamique est intentionnelle, elle ne se produit pas par hasard, rien ici n'est fortuit. Dans ce genre d'opération, ce qui est le plus difficile à prévoir, c'est la force ou la réalité de l'expérience vécue par l'auditeur, mais tout ce qui peut être calculé doit être calculé avec précision et réalisé du mieux possible. Avec ce genre de projet, on ne peut pas lésiner sur les moyens. La réalisation d'un diagramme long, comme celui de *Perseo e Andromeda* (plus de 30 feuillets), traduit non seulement une volonté d'extension de la forme, mais aussi un besoin de contrôle encore plus grand que pour de petites formes. Rien de la tension théâtrale ou musicale, qui coïncident étroitement, ne doit être perdu. Pas un seul détail. Les personnages sont toujours en couples, et intervient ou entre toujours un troisième personnage, invisible. Le serviteur apparaît comme un espion dans les deux duos d'amour entre la dame et son mari ou son amant. Il devient l'interlocuteur du maître dans la première des scènes intérieures, la dernière scène du premier acte. Toutes les scènes nocturnes se dérouleront ensuite à l'intérieur.

Ce déplacement de l'extérieur vers l'intérieur est souligné par un certain nombre d'indices et de signes représentatifs assez forts, comme la respira-

tion difficile du serviteur au moment où s'ouvre la cinquième scène. Au début de la scène, nous n'entendons aucun dialogue. En réalité, ce qui devait être dit est à peine prononcé. Nous entendons seulement l'hésitation et le souffle du serviteur, qui ralentit sa respiration par le nez, parce qu'il a couru pour avertir son maître et se venger de son amour malheureux pour sa maîtresse. Il y a d'autres indices, comme une sorte d'étrange sifflotement, tel le chant d'un merle, mais il s'agit d'une zoologie totalement inventée, précisément parce que je suis un observateur attentif de la nature et que je ne cherche pas à la copier telle quelle. Il est important d'obtenir une sorte d'immédiateté, comme si nous étions devant la réalité, et en même temps de la transformer, de créer une véritable métamorphose de tout ce qui nous entoure, en tentant de lui donner une vie plus intense, laquelle n'est autre que la vie du langage artistique. Et c'est ce qui se produit avec un merle, qui constitue l'une des dernières et des plus importantes présences instrumentales pendant les duos d'amour dans le jardin. Soudain, nous entendons les bruits comme à travers une fenêtre fermée. Cette trace est d'une grande force sonore, d'une grande présence musicale, parce tout en étant continu, le phrasé est toujours différent : il n'y a jamais une phrase égale à une autre. En somme, le rôle de cette sonorité est vraiment essentiel. C'est comme si les objets parlaient, à l'instar des humains.

Ce besoin d'affronter la pureté du monde n'est pas tant une forme de cruauté ou de sadisme vis-à-vis des personnages, mais un besoin de créer une tension maximale. J'ai toujours souhaité que ma musique exprime cette tension, même dans mon théâtre, car le contraire serait le pire des échecs. À la fin, le lien entre les deux protagonistes principaux se resserre, il redevient celui du début. Il n'y a pas d'autres empêchements, sinon les souvenirs, les fantasmes et quelques menaces qui planent de temps en temps, mais qui sont ignorées par la duchesse, car, outre l'authenticité de leur amour, ils sont soumis à une certaine fatalité, à ce qui ne peut qu'advenir. En un certain sens, la victime regarde avec sérénité la réalité, et le duc s'efforce de ne jamais montrer ses blessures intérieures, jusqu'à l'instant fatal où la violence sanguinaire explose. La fin nous conduit à cette découverte en réalité prévisible, mais seulement inhumainement prévisible : la duchesse ne peut qu'aller vers sa propre mort, car elle veut pouvoir la regarder dans les yeux. Cette solution singulière constitue le *Liebestod*, non pas au sens wagnérien, mais au sens d'un total abandon amoureux. À un moment donné, quelque chose s'est brisé, quelque chose qu'il faut payer, comme dans toute tragédie. Ainsi, toute action a un poids, son contrepoids et son action symétrique, sa folie sans retour.

ACTE I

Scène 1 : Le duc (Il Malaspina) montre à la duchesse (La Malaspina) une rose cachée. Elle veut la cueillir et se pique. La vue du sang fait perdre connaissance au duc.

Scène 2 : Le duc et la duchesse se murent dans le silence de leur éternel amour. Le serviteur, amoureux de la duchesse, est au désespoir.

Scène 3 : Le visiteur et la duchesse se sentent livrés à leur amour adultère.

Scène 4 : Le serviteur caché entend le visiteur et la duchesse se donner rendez-vous.

Scène 5 : Le serviteur informe aussitôt le duc, lequel ne parvient à le croire, mais décide de le tuer.

ACTE II

Scène 1 : Le duc renouvelle à la duchesse son pardon. Cette nuit, la duchesse l'attendra.

Scène 2 : Le duc conseille à la duchesse de broder des cyprès sur son oreiller, mais continue à lui témoigner son amour.

Scène 3 : La duchesse se dit prête à sacrifier sa vie. Le duc lui demande d'apporter sur le lit la preuve de son amour, et allume une torche, comme pour identifier un mort. Elle doit ouvrir les rideaux du lit, comme elle le faisait jadis avec plaisir ; elle s'y reflétera, lui dit-il. Poignardée, elle s'effondre sur son amant assassiné.

IL TRADIMENTO PER L'HONORE (1664)

D'après Pia Janke

Au cours des années trente, le philosophe et homme politique italien Benedetto Croce fit une étrange découverte : dans l'*Index librorum prohibitorum* de 1911, l'inventaire officiel des livres interdits du Vatican, où l'on recensait tous les textes contraires à la foi et à la doctrine chrétienne, il trouva une œuvre d'un certain Cicognini. Que faisait donc dans cette liste de textes dont il fallait protéger les âmes croyantes une pièce remontant à plus de deux cent ans, ne traitant d'aucun thème religieux, écrite par un auteur presque totalement oublié et dont les œuvres n'étaient plus disponibles que chez certains antiquaires ?

Il *Tradimento per l'onore*, qui évoque le désir sexuel, la coercition et le double adultère, la ruse, la perfidie et le suicide, devait être encore trop choquante, tout du moins face à la morale religieuse, pour que l'Église puisse l'oublier si facilement. Elle s'efforça donc de proscrire une œuvre ressentie comme répugnante, voire insupportable, à une époque où elle passait en revue la tradition littéraire à l'aune d'une pensée nouvelle et éclairée : ce qui avait choqué, c'était l'absence de style et le mauvais goût, l'érotisme cru, la franchise, et surtout l'indifférence morale de l'œuvre de Cicognini. Cette pièce de 1664, sous-titrée *opera tragica*, a directement inspiré *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino. Comme de nombreux autres drames de Cicognini, elle raconte la puissance fatale de

l'amour, en lequel tout s'abîme. Sa modernité tient au tableau de la vie domestique et aristocratique de son époque, considérée comme une prison dont nul s'échappe jamais, pleine de désirs et de brutalité, de tromperies et de vengeances sanglantes, de plaisir et de froideur.

GIACINTO ANDREA CICOGNINI

Né en 1606, fils du juriste et dramaturge Jacopo Cicognini, Giacinto Andrea Cicognini étudia le droit à Pise et vécut à Florence. En 1646, il s'installa à Venise. Les motifs de son départ sont obscurs. Il aurait été victime d'un attentat, suite aux profondes offenses qu'auraient provoquées ses satires virulentes de la société de sa ville natale, notamment dans son poème *Scappinate sopra le dame di Fiorenza*, où les attaques se faisaient personnelles. Jusqu'à sa mort en 1651, Cicognini vécut donc à Venise, où il subit l'influence du *dramma per musica* naissant. Au XVII^e siècle, il était encore célébré comme le principal dramaturge de son temps. Au siècle suivant, Carlo Goldoni mentionna dans ses mémoires les comédies de Cicognini parmi ses lectures favorites de jeunesse. À l'inverse, Carlo Gozzi estima en 1801 que les drames du florentin, jadis admirés, « étaient à juste titre tombés dans l'oubli ».

CLAUDE LE JEUNE

Claude Le Jeune serait né à Valenciennes vers 1530. À Paris, il est le protégé de François de la Noue et de Charles de Téligny, dédicataires des *Dix Pseaumes de David*. Membre de l'Académie de poésie et de musique fondée en 1570, il échappe aux massacres de la Saint-Barthélemy, et devient maître de musique de François, duc d'Anjou et frère du roi Henri III. Il compose pour les fêtes du mariage du duc de Joyeuse avec Marie de Lorraine (1581), entre au service du duc de Bouillon, vicomte de Turenne, et enseigne la musique à Odet de la Noue et Louise de Nassau, duchesse de Bavière. Hostile à la Ligue, il s'enfuit à La Rochelle. Son ami Jacques Mauduit met en lieu sûr ses manuscrits, notamment celui du *Dodécacorde* (1598). En 1596, sous Henri IV, Le Jeune est nommé compositeur ordinaire de la Chambre du roi. Il meurt à Paris en 1600, laissant de nombreux airs, chansons, madrigaux, motets et psaumes, publiés après sa mort par sa sœur. Dans le prologue et les trois intermezzos de *Luci mie traditrici*, Salvatore Sciarrino cite *Qu'est devenu ce bel œil ?*, sur les vers élégiaques du *Tombeau d'une belle et vertueuse dame* de Gilles Durand. Cette chanson à trois voix, au chromatisme et à la métrique à l'Antique saisissants de modernité, remonte à 1594 et figure dans le second livre des *Airs* (1608).

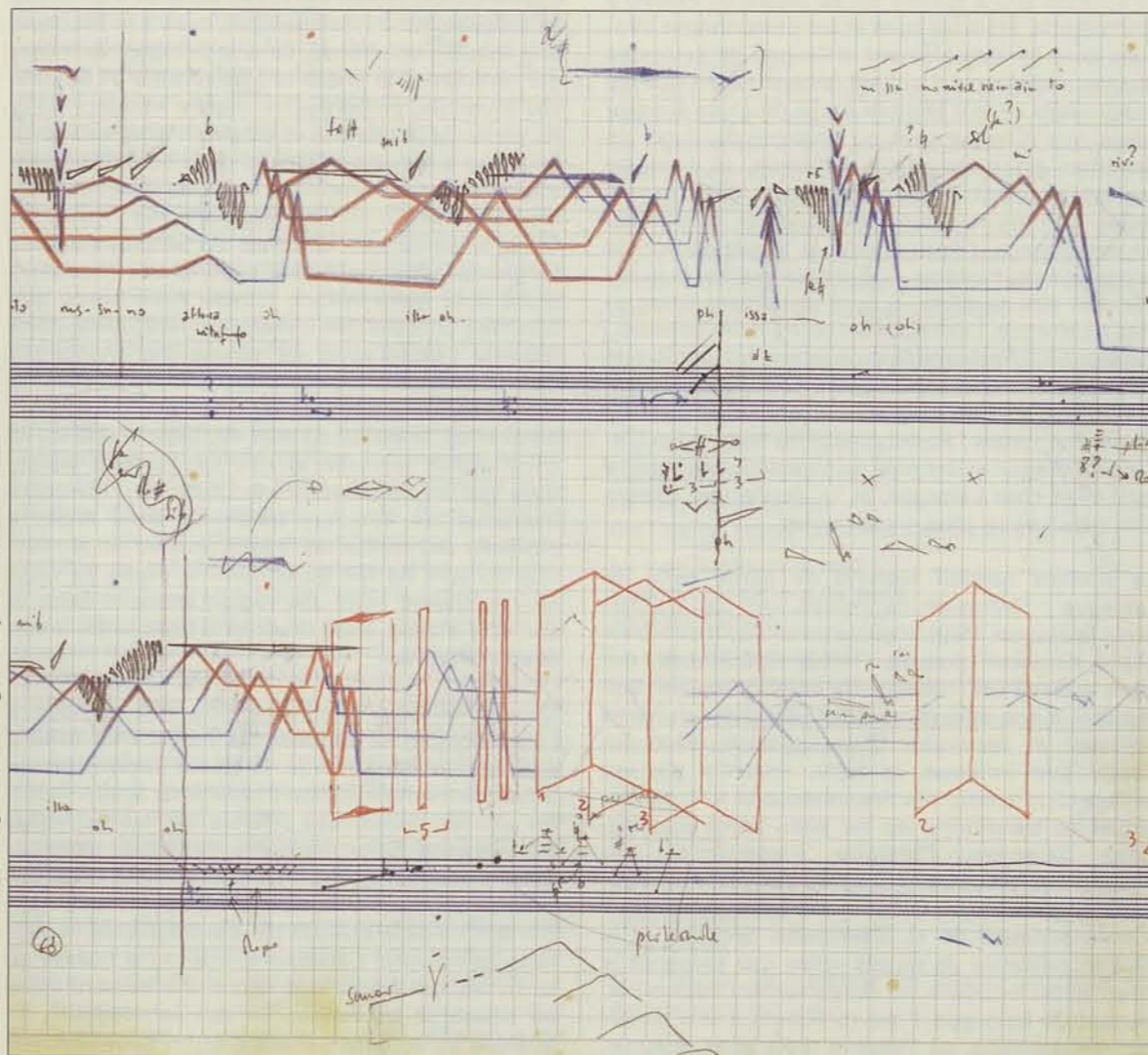


Pietro Mazzucchelli dit Il Morazzone (1571-1626). Persée et Andromède. DR

PERSEO E ANDROMEDA

PERSÉE ET ANDROMÈDE

SALVATORE SCIARRINO



Salvatore Sciarrino, diagramme (fragment) pour Perseo e Andromeda.

Elle a été abandonnée sur un rocher, au milieu de la mer. Elle s'appelle Andromède, elle était princesse. Un monstre devait la dévorer, mais cela n'a pas eu lieu, au contraire. Complice, l'attente unit les deux, la belle a fasciné la bête et peut-être la bête a-t-elle fasciné la belle.

Nous ne savons pas combien de jours se sont écoulés, combien d'années. Un soir, ce soir, le héros Persée arrive en volant et, de ses armes invincibles, taille en pièces le dragon pour libérer Andromède. Une saison enchantée s'achève avec le monstre. Andromède refuse de suivre Persée, d'être sa proie, et choisit la solitude. Une tempête en mer est un beau spectacle. Mais être en elle ou l'avoir en nous est chose terrible.

Le sujet de l'œuvre peut sembler anormal, extrême, et ce n'est pas sa seule particularité : à la place de

l'orchestre, pour accompagner les personnages, nous trouvons des ordinateurs. Mais le son qu'ils génèrent emprunte une voie non orthodoxe, loin des effets habituels, émaillés, de l'électronique.

Une musique grise et rauque, une musique de pierre, de mer, de vent, enveloppe donc le spectateur qu'elle projette dans une dimension technologiquement avancée, et en même temps primordiale.

Composé en 1990, à partir des contradictions avec lesquelles l'humanité entre dans le troisième millénaire, *Perseo e Andromeda* peut être considéré comme une œuvre emblématique. La rudesse d'un mythe antique s'unit au quotidien de la vie ; nous retrouvons le sens de la nature à travers la technologie ; enfin, une vocalité inventée réacquiert une immédiateté d'expression sans se retourner.

LA SOLITUDE ET L'ATTENTE

PAOLO PETAZZI

La solitude d'une femme est au centre de *Perseo e Andromeda*. Mais les sons et les personnages évoqués sont ici radicalement différents de ceux des œuvres antérieures. Le chant revient, tandis que les instruments cèdent la place à une musique électronique *live*. Chaque mot ou presque du livret de Sciarrino est emprunté à Laforgue, et plus ou moins librement traduit. Certaines idées essentielles, comme le caractère capricieux et infantile du personnage d'Andromède, le renversement de la position du monstre — le dragon auquel la jeune fille doit être sacrifiée —, sont également empruntées à Laforgue. Le dragon est un monstre bonasse ; il s'éprend d'Andromède qu'il retient prisonnière et cajole comme une enfant gâtée pour l'aider à supporter l'ennui d'un long séjour monotone sur une île perdue ; mais l'assèchement du texte prive l'indulgent dragon sciarrinien du caractère débonnaire qu'il avait chez Laforgue, et lui donne une dimension plus vague, plus mystérieuse.

Le schéma narratif reprend en partie celui de Laforgue : l'intrusion de Persée, qui tue brutalement le dragon, vient briser la tranquille monotonie d'une situation bloquée ; mais Andromède, qui avait entrevu un instant avec ce nouveau venu la réponse à son attente, se refuse à suivre un héros suffisant et décevant. Chez Laforgue, dans un *happy end* ironique, la belle, repentie par les larmes d'un amour sincère, ressuscite le monstre, lequel se transforme en un beau jeune homme. Chez Sciarrino, l'histoire s'interrompt sur Andromède pleurant le dragon, sur ses interrogations angoissées (« Où sont les bons moments ? J'étais curieuse de »). L'omission décisive — la plus significative de toutes celles que présente le court livret — opère un renversement radical, et, partant de Laforgue, l'œuvre aboutit à une condition existentielle, où l'attente reste sans réponse. L'intervention du faux héros se révèle être une plaisanterie cruelle, qui abandonne Andromède à des regrets tardifs, à des questions inutiles, à un destin fait de solitude et d'attente plus désolée encore. Cette situation dramaturgique bloquée et suspendue, cette solitude sont déjà implicites dans le paysage : l'île, la mer, l'horizon illimité. Dans un texte sur l'opéra, Sciarrino rappelle que, depuis longtemps déjà, le mythe d'Andromède l'avait attiré par la « condition existentielle dans laquelle tout se passe : île, mer, prison, espace ». Et le paysage est indissociable de l'invention musicale elle-même, qui, comme dans *Lohengrin* (1982-1984), ne fait qu'un avec la conception dramaturgique, établissant avec elle une parfaite cohérence. Pour la première fois, Sciarrino utilise dans *Perseo e Andromeda* des sons de synthèse en temps réel, des sons créés par un ordinateur, mais non enre-

gistrés (« en temps réel », c'est-à-dire des sons produits au moment de l'exécution en direct). Dans cette partition, aucun autre son n'accompagne le chant d'Andromède, du dragon ou de Persée. Le maître d'incroyables alchimies sonores s'en remet ici uniquement à l'électronique, mais il le fait, avec une absolue cohérence, dans la perspective même qui caractérise la phase la plus récente de sa pensée musicale, en particulier depuis *Vanitas* (1981). Au cours de ces dernières années, l'imagination de Sciarrino a réduit son champ d'action à des zones toujours plus circonscrites, en quête d'un assèchement radical. On ne peut pas parler de « minimalisme », parce que le terme est employé depuis longtemps déjà pour des expériences musicales d'une tout autre nature ; mais aussi parce que Sciarrino poursuit une dimension particulière, dans laquelle l'exploration de possibilités inconnues d'un instrument coïncide parfaitement avec la manifestation d'une pensée musicale, où l'aspect concret de la quête du son est inséparable de la construction formelle et des suggestions évocatrices qui en résultent. L'exactitude de l'invention instrumentale, toujours différente, mais toujours éloignée des modalités traditionnelles de production du son, ne fait qu'un avec le projet de cette œuvre, ciselée dans une région liminaire entre le son et le silence, entre le son et le bruit, entre le son et son fantôme.

Dans cette région liminaire, Sciarrino se frotte à l'électronique, en utilisant les moyens de celle-ci avec la même exactitude, la même finesse sophistiquée, la même vocation à réinventer le son. Parmi les infinies possibilités offertes par les nouvelles technologies, Sciarrino opère des choix extrêmement précis qui refusent résolument tout effet. Les sons de synthèse évoquent le vent et la mer, l'horizon sonore de la solitude de la protagoniste, le paysage de l'œuvre. L'absolue précision, la finesse de la stylisation écarte tout risque d'effet naturaliste ou descriptif. L'invention du son se dédouble, en quelque sorte, dans l'« imitation », dans l'illusion stylisée du vent et de la mer, elle se plie à différents degrés et possibilités d'association et d'évocation, se chargeant ainsi d'ambiguïté et de suggestion secrète. Souffles et murmures, bandes sonores continuellement changeantes dans une même homogénéité substantielle, qui se troublent en vagues successives ou agitées parfois par des secousses et de soudains sursauts, ils sont le vent et la mer, le paysage et l'horizon, mais aussi la voix de solitude, la monotonie de l'attente et le désarroi. Raisons dramaturgiques et musicales tendent à coïncider avec une cohérence absolue.

La définition précise des moindres nuances, du changement constant du flux sonore, l'instabilité inquiète d'une situation apparemment toujours identique sont le fruit d'une appropriation personnelle des possibilités offertes par l'électronique. Sciarrino dit avoir obtenu un *continuum* homogène

en partant du bruit blanc — somme de toutes les fréquences, de même que le blanc est la somme de toutes les couleurs —, et avoir procédé par « synthèses soustractives » et non additives. Si « le son blanc est déjà le bruit de la mer, est déjà le souffle », il est filtré pour obtenir des hauteurs reconnaissables, des sons et des bruits, des souffles, qui présentent différents degrés d'intonation. Ces souffles, ces hauteurs et les différents degrés de leur identification, du mélange entre bruit et son, sont minutieusement annotés sur la partition.

La partie électronique est indissociable de celle des voix. La protagoniste, nettement dominante, présente une stylisation nerveuse, hallucinée. Quand elle ne s'attarde pas sur la monotonie bloquée du demi-ton initial, elle se distingue souvent par des dessins rapides en zig-zag, qui, partant d'un intervalle très réduit s'élargissent progressivement, tendant le plus souvent vers le grave, et donnant l'impression de légères figures ornementales, d'une progression par bonds rapides, fragmentée névrotiquement. Sciarrino a parlé, d'une manière suggestive, de tentacules dans le vide. Dans d'autres cas, la voix fait glisser précipitamment un grand nombre de syllabes dans l'espace d'un demi-ton, en partant d'une note tenue : cette solution revient aussi très souvent dans les rares interventions du dragon, même si l'on trouve dans son rôle, pourtant très bref, de fréquents dessins en zig-zag, qui s'ouvrent, pour ainsi dire, « en éventail ». Les rares phrases de Persée sont confiées à deux voix, un baryton et une basse, toujours ensemble. Leurs lignes, dont le profil est semblable ou parallèle, présentent aussi, avec des inflexions et des nuances différentes, les dessins en zig-zag ; mais le vide qui s'ouvre entre elles produit un effet singulier, dont le poids est déterminant dans la définition, très efficace, de la vanité du héros décevant. C'est un vide qui fait songer à l'effet produit dans une musique électronique utilisant le modulateur en anneau — qui transforme deux sons en ceux correspondant à la somme et à la différence de leurs fréquences.

L'insistance sur ces modes d'écriture vocale implique la définition de variantes continues, parfois très subtiles (par exemple les variantes rythmiques dans la répétition des deux notes initiales). Leur exécution, précise dans les moindres détails, requiert des interprètes vocaux une virtuosité extraordinaire, mais qui refuse les effets et qui ne fait aucune concession au pathétique : l'expressivité du chant d'Andromède se situe dans une dimension glacée, implacable, hallucinée, dans la fixité monotone ou dans le jaillissement névrotique.

LIVRET

SALVATORE SCIARRINO
D'APRÈS JULES LAFORGUE

Définition de l'île

Au bord de la mer, des enfants jouent. L'un d'eux fait semblant d'être un dragon. Peu à peu la scène se transforme à son tour : rochers en surplomb, arcs et pertuis de roche. On aperçoit des serpents monstrueux et des hipogriffes, un autre enfant arrive. La lutte se déroule à la tombée de la nuit. Quand toute chose retourne ensuite à la solitude entre être et non-être, qui peut distinguer une plage tranquille des traces d'une île fantasmagorique ?

(*Ébats des quatre vents, l'après-midi, en poussières qui s'irisent.*)

Andromède

La mer, toujours la mer
La mer borne la vue
Oh ! qu'un rayon de soleil vienne ici à tomber

La mer, toujours la mer
Autant mourir tout de suite
Face à l'horizon

La mer, toujours la mer
Les flots qui renaissent à perte de vue

(*Elle s'avise que sa plainte fait chœur avec celle du vent. Alors elle appelle :*)

Monstre !

Le Dragon

Bébé ?

Andromède

Que fais-tu ?

(*Le Dragon se retourne en faisant chatoyer son échine sous marine.*)

Le Dragon

Je concasse des galets pour ta fronde. Nous aurons un autre passage d'oiseaux avant le coucher du soleil

Andromède

Cesse, ce bruit me fait mal. Je ne veux plus les tuer. Qu'ils revoient leurs pays ! Que je m'ennuie...
Monstre ?...

Le Dragon

Bébé ?

Andromède

Pourquoi ne m'apportes-tu plus de pierreries ?
(*Le Dragon gratte une poignée de sable qu'il dépose sous le nez d'Andromède, toujours à plat-ventre, accoudée. Elle soupire distraitemment :*)

Quel ennui...

(Le Dragon reprend son trésor et l'envoie au fond de la mer.)

Oh ! mes perles roses, mes anémones cristallisées !

Oh ! j'en mourrai, j'en mourrai !

(Mais elle se calme tout aussitôt, et vient, rampante, s'étaler, selon sa câlinerie familière, sous le menton du Monstre, dont elle entoure le cou de ses bras blancs.)

Si tu pouvais me guérir...

Tu dis que tu m'aimes

Prends-moi sur ton dos, emmène-moi

Le Dragon

Tu le sais, ici nos destinées

Andromède

Nos destinées

Le Dragon

Une petite partie en mer ?

Andromède

Je n'en ai plus envie

Le Dragon

Tiens ! Bébé ? Regarde là-haut. Oh ! Veux-tu ta fronde ?
(C'était depuis le matin la troisième bande d'oiseaux migrants d'automne.)

Andromède

...aller où ils vont

(Elle est sur pied d'un saut, et, hurlante, galope dans les rafales dans une région de miroirs. Le Dragon se remet à concasser ses galets, elle se mire dans une flaque.)

Andromède

Andromède !

Ma bouche ! Qui comprendra jamais ma bouche

Mes yeux ne répondent pas

Et toujours je suis moi

(Voici venir des nuées pluvieuses, qui vont troubler son miroir. Andromède dégringole la falaise dans l'averse.)

Ah ! qu'il fût un remède

Au bobo d'Andromède

Hissaô !

À son bobo

(L'averse est déjà loin.)

Hissaô !

Puisque nul ne m vient en aide,

Je vais me fiche à l'eau !

Hissaô !

(Elle s'étale sur le dos dans le sable, les bras en croix face aux flots déferlants, et se laisse échouer plus loin dans les algues. Une nouvelle nappe d'averses passe sur l'île, puis la rumeur s'éloigne. Solitude atlantique. Andromède s'assied, et regard

de l'horizon.)

On aurait beau venir me chercher... Ah ! Je garderai rancune toute ma vie, je garderai toujours un peu rancune

(Devant un soir qui tombe :)

Adieu jour !

Le Dragon

Plus qu'à allumer les feux du soir et bénir la lune, avant d'aller se coucher

(Voici le héros, sur un Pégase de neige dont les ailes teintes de couchants frémissent. Andromède, suffoquée de palpitations de jeune fille, accourt se blottir sous le Dragon.)

Le Dragon

Andromède, noble Andromède, c'est Persée. Rassure-toi : il va me tuer et t'emmener

Andromède

Il ne te tuera pas !

Le Dragon

Il me tuera

Andromède

Il ne te tuera pas s'il m'aime

Le Dragon

Il ne peut t'emmener qu'en me tuant
(L'hippogriffe, bien stylé, s'arrête, ploie les genoux au ras des flots. Persée s'incline. Andromède baisse la tête. Il repart sans un mot. Il monte en amazone, croisant coquettement ses pieds, le creux de sa poitrine est laqué d'une rose, ses bras sont tatoués d'un cœur percé d'une flèche, il a un lys peint sur le gras des mollets. Il se met à exécuter des moulinets de son épée adamantine — Andromède ne bouge pas —, puis il fait virer sa monture, en présentant à la jeune captive le flanc. Le jeune chevalier noue ses mains en étrier, et dit avec un grassement incroyablement affecté :)

Persée

Allez, hop ! À Cythère !

(Mais le Dragon vient de plonger entre eux, et sa gueule darde une lancette de flammes. L'hippogriffe se cabre. Persée décroche de sa ceinture la tête de la Gorgone, et attend toujours, le bras tendu. Contraste entre le geste magistral et son échec. La sauvage petite Andromède n'a pu retenir un certain sourire ; un certain sourire que Persée surprend ! Furieux, il remet la tête en place, brandit son épée, et, serrant bien le divin bouclier de Minerve, il fond sur le Dragon — oh ! tandis que justement là-bas la pleine lune se lève sur le miraculeux miroir ! —, il le cerne par des voltiges éblouissantes, l'accule et lui enfonce si merveilleusement son épée au milieu du front, que le pauvre s'affaisse et, expirant, n'a que le temps de râler à

l'intention d'Andromède :)

Le Dragon

Adieu !

(Malgré l'infaillibilité de sa victoire, Persée est trop excité, et il faut qu'il s'acharne sur le défunt : il le larde de balafres, lui crève les yeux, le massacre ! Jusqu'à ce qu'Andromède l'arrête.)

Andromède

Assez, assez

Persée

Et maintenant, ma toute belle

Andromède

Vous m'aimez, vous m'aimez vraiment ?

Persée

Si je vous aime ? Mais je vous adore ! Regarde-toi !
(Il lui tend un miroir. Andromède le repousse.)

Ah ! prenez. Il faudra que nous nous fassions belle !

(Il ôte un de ses colliers, un collier de monnaies d'or — souvenir des noces de sa mère Danae —, et veut le lui passer au cou. Elle le repousse doucement, mais il profite de son geste pour lui prendre à deux mains la taille. Andromède pousse un cri, le cri des mouettes qui retentit dans la nuit.)

Andromède

Ne me touchez pas !... Tout ceci s'est fait si vite ! Je vous en prie, laissez-moi encore errer, dire un dernier adieu à mon île, à la mer

(Elle se détourne pour étreindre d'un geste l'horizon, et le surprend : le héros baillait ! Un élégant bâillement qu'il veut achever en sourire de grenade ouverte.)

Allez-vous-en ! Allez-vous-en ! Vous me faites horreur ! J'aime mieux mourir seule, allez-vous-en, vous vous êtes trompé d'île

Persée

Ah bien, en voilà des manières !

(Il exécute un moulinet de son épée, se remet en selle, et file dans l'enchantement du lever de lune, sans se retourner. Andromède reste là, hébétée devant l'horizon, tandis que tombe la nuit.)

Andromède

Pauvre Monstre

Quel héros t'a tué !

Et moi je reste dans la nuit

Où sont les beaux moments ?

J'étais curieuse de

JULES LAFORGUE

Jules Laforgue naît à Montevideo en 1860. À l'issue de ses études à Tarbes et à Paris, il échoue au baccalauréat, et se livre à d'humbles travaux de copie pour Charles Ephrussi, directeur de la *Gazette des beaux-arts*. Il se lie avec Charles Cros et Gustave Kahn, puis avec Georges Seurat et Théophile Ysaye. En 1881, il est nommé lecteur auprès de l'impératrice Augusta. À Berlin, il rédige ses *Complaintes* (1885), où, avec une frivolité feinte et ironique, il se propose de « broder des figures charmantes sur la trame de l'universelle illusion ». Lecteur de Schopenhauer et de Hartmann, empreint de désespoir métaphysique, il écrit le recueil *L'imitation de Notre-Dame la Lune* (1886). Atteint de tuberculose, il s'installe en 1886 à Paris avec une jeune Anglaise, Leah Lee, qu'il épouse. Il meurt en 1887 dans le dénuement le plus complet. Posthumes, les *Moralités légendaires* paraissent en 1887. Hamlet, Lohengrin, Salomé, Persée et Andromède sont les héros de ces contes, entre une mythologie entachée d'incartades et la fable philosophique.

Outre *Persée et Andromède*, Salvatore Sciarrino a composé d'après Jules Laforgue *Lohengrin*, « action invisible » pour soliste, instruments et voix (1982-1984).

PERSÉE ET ANDROMÈDE

Fils de Zeus et de Danaé, ancêtre direct d'Héraclès, Persée dut ramener au roi Polydectès la tête d'une Gorgone. Après avoir affronté les trois Grées, le héros argien, aidé d'une besace, de sandales ailées et du casque d'Hadès, que lui avaient remis les Nymphes, et qui rendait invisible quiconque s'en couvrait, trancha la tête de Méduse, seule Gorgone mortelle dont le regard transformait en pierre ceux qui la regardaient. Sur le chemin du retour, Persée passa par l'Éthiopie, où il rencontra Andromède, liée à un rocher. La mère d'Andromède, Cassiopée, avait prétendu que sa beauté était supérieure à celle des Néréides, et expiait ainsi la vengeance des descendantes d'Océan. Persée promit à Cépépe, roi d'Éthiopie, de délivrer sa fille vouée au sacrifice, s'il consentait à la lui donner en mariage, tua le monstre marin venu dévorer Andromède, et ramena celle-ci à ses parents. Mais la jeune fille était promise à un oncle, Phinée, qui, mécontent, trama un complot. Montrant la tête de la Gorgone aux conspirateurs, Persée les transforma en pierre, avant d'emmener Andromède à Sériphos, à Argos et à Tirythe, où elle lui donna sept enfants.

CONCERT DU 4 DÉCEMBRE 2000

The diagram consists of several horizontal staves on a grid. The top staff has a red header with the text 'CONCERT DU 4 DÉCEMBRE 2000'. Below this, there are several staves of musical notation. The notation includes notes, rests, and various symbols. Handwritten annotations in black ink are scattered throughout, including terms like 'cresc.', 'dim.', 'rit.', 'pizz.', 'arco', 'cresc. dal nulla', 'diminuendo al nulla', 'crescendo', 'decrecendo', 'L'orizzonte luminoso di Aton', 'Vagabonde blu', and 'Muro d'orizzonte'. There are also some circled numbers and other markings. The overall appearance is that of a detailed musical score or a diagram illustrating a specific musical concept or performance technique.

Salvatore Sciarrino, diagramme (fragment) pour *Infinito nero*.

MUSIQUE DE CHAMBRE ET CHAMBRE MUSICALE

GIANFRANCO VINAY

La chambre est le lieu d'élection de la musique de Sciarrino. Espace où musical et social sont indissolublement liés, et où s'accomplit une cosmogonie sonore. Deux signes inventés par Sciarrino, et presque toujours présents dans ses partitions, *crescenda dal nulla* et *diminuendo al nulla*, avec un zéro à la rencontre des deux lignes de la fourche, exigent un espace acoustique protégé. Le « rien » doit être perceptible, afin que le geste sonore éclate dans toute son intensité par rapport au silence qui le précède. Un geste toujours dramatique, étant donné que la distance entre ce « rien » et le son est énorme, même si ce dernier est fragile et évanescent : un souffle modulé de la flûte en *crescendo* et *decrecendo*, comme une respiration lente et régulière dans *L'orizzonte luminoso di Aton** (*L'horizon lumineux d'Aton*), la vibration d'un accord trillé joué par un accordéon stellaire dans *Vagabonde blu* (*Bleu vagabond*), un agrégat sonore explosif et tranché dans *Muro d'orizzonte* (*Mur d'horizon*).

La reprise d'un geste, toujours variée et enrichie de nouveaux éléments, crée une périodicité dépaysante permettant d'entrer progressivement dans un univers musical ô combien singulier. L'auditeur est comme absorbé dans un placenta sonore, lequel respire selon un rythme musical modelé sur la périodicité des phénomènes naturels. La musique de Sciarrino respire. La flûte et les bois respirent, l'accordéon respire. Cette respiration crée une synergie particulière entre musicien, instrument et public, une synergie plus proche d'un rituel chamanique que d'un concert, au sens conventionnel du terme. Le souffle est celui du musicien, celui de l'instrument, mais aussi notre propre souffle.

Dans quelle chambre jouer et écouter une telle musique ? Certainement pas dans le lieu destiné traditionnellement à la musique de chambre, le salon, à moins qu'il soit insonorisé, ou situé dans une rue tranquille, et que la musique soit jouée au cœur de la nuit, le moindre bruit extérieur pouvant altérer la périodicité du souffle. La salle de concert, de théâtre, ou l'église deviennent donc des substituts urbains nécessaires. Mais il faut garder à l'esprit qu'ils ne sont que les substituts d'un lieu idéal. La « chambre », en tant qu'espace musical et social, doit garder le caractère intime du salon et le recueillement silencieux d'un cloître, stimuler une écoute en même temps sensuelle et contemplative. Au fur et à mesure que la musique de Sciarrino avance, elle donne consistance sonore et réalité poétique à ce lieu utopique ; son placenta sonore enveloppe les auditeurs devenant « chambre » acoustique et musicale.

Le but de la respiration musicale de Sciarrino n'est

pas de nous mettre en transe, mais de nous réveiller à l'écoute de phénomènes sonores subtils, souvent presque impalpables, et de nous faire vivre un « drame de l'écoute ». Drame, au sens philologique d'« action » (*drâma*) : tout le contraire, donc, d'une ataraxie rêveuse. Chaque œuvre est une action dramatique interprétée par des personnages sonores, qui assument des rôles différents selon une stratégie compositionnelle soigneusement agencée, autant dans la courbe macrostructurelle que dans les moindres détails de chaque son. Dans les œuvres « pneumatiques », le « drame de l'écoute » dérive d'un dialogue entre le souffle générateur et les sons générés, dans l'étendue d'une gamme très riche en solutions limites. Au début de *L'orizzonte luminoso di Aton*, la respiration modulée de la flûte est interrompue par l'émission de dyades sonores jaillissant du « rien » (*crescendo dal nulla*), des souffles modulés se réfractant ainsi dans le miroir renversé des sons soufflés. Cette confrontation se fait ensuite plus violente, des arpèges produits par des modulations de toux dialoguant avec des mélismes soufflés. Les sons soufflés deviennent de plus en plus évanescents : ils ne sont désormais que des « ombres sonores », selon l'expression placée sur les trémolos d'harmoniques conclusifs.

Dans *Vagabonde blu*, l'interpolation du souffle de l'accordéon, au début de la respiration régulière de l'accord trillé, annonce un possible dialogue entre le son soufflé et le souffle. Mais avant qu'il ne se réalise, il faut attendre que la répétition hystérique de l'accord trillé fasse tomber des cascades sonores tout autour. Elles sont interrompues, vers la fin de l'épisode, par le souffle de l'accordéon qui partage dorénavant le rôle de protagoniste avec l'accord trillé.

Dans *Muro d'orizzonte*, les cris de la flûte font entendre dès le début que le drame sera plus violent. Le souffle est ici percutant, et les silences, entre un cri et l'autre, amplifient le sentiment de menace. Les deux instruments à anche, qui renforcent au début le caractère percussif de l'émission sonore, intensifient leur participation à un dialogue de moins en moins discontinu. Des sons multiphoniques longuement tenus magnifient jusqu'à la fin cette continuité désormais atteinte, où les trois instruments se rejoignent dans l'émission du même geste sonore percussif produit par des coups de langue *ppp*.

La première impression physique et émotionnelle suscitée par la *Quatrième Sonate pour piano* est le vertige produit par le paroxysme et par l'obstination du son percuté. Dans la « chambre » saturée de cette sonate, la réduction drastique de gestes pianistiques constamment réitérés génère un discours riche et subtil. La combinaison entre les accords percutés dans les registres extrêmes du piano et les mouvements contraires des petits grains de son dans les registres médians, ainsi que le décalage entre les dynamiques de deux orga-

nismes sonores, créent une modulation fluctuante des masses sonores, comme si l'auditeur regardait au stroboscope le roulement de vagues impétueuses.

* ATON

Dans l'Égypte ancienne, une grande ferveur religieuse se manifestait envers l'astre solaire, personne divine unique aux noms et aux formes divers. Iah et Aton représentaient le soleil dans sa totalité astrale — le nom commun *aton* désigne à l'origine le disque solaire. Contrairement à Rê et à Amon-Rê, « taureau parfait de l'Ennéade et chef de toutes les divinités », contrairement à Osiris et à Seth, assassin d'Osiris, lesquels avaient pris corps d'homme et s'étaient parés d'attributs individuels pour s'offrir à l'adoration des humains, Aton n'avait ni mythe ni statue. Il était le signe d'une réalité physique immédiate. Son culte, instauré par le pharaon Aménophis IV, devenu Akhnaton, fut l'une des manifestations de monothéisme dans la haute Antiquité. L'« horizon d'Aton », ou « horizon du disque solaire » (*akhetaton*), est le nom de la capitale éphémère qu'Aménophis IV implanta au nord de Thèbes.

INFINITO NERO

ESTASI DI UN ATTO

NOIR INFINI, EXTASE EN UN ACTE

D'APRÈS SALVATORE SCIARRINO

Les premières esquisses d'*Infinito nero, estasi di un atto* remontent à l'été 1997. Le livret est basé sur des textes de Maria Maddalena de' Pazzi, une mystique du début du XVII^e siècle. À la fin des années quatre-vingt, j'avais trouvé une édition moderne d'un choix de ses écrits, *Le Parole dell'estasi*. Maria Maddalena de' Pazzi était folle, et avait des visions mystiques. Elle était issue d'une famille florentine connue. C'est probablement la raison pour laquelle elle a été canonisée. Son personnage est gênant, presque diabolique. Chez elle, il est difficile de distinguer vraiment Dieu du Diable. Et ses visions sont toujours angoissantes, elles revêtent un authentique caractère pathologique.

La manière dont ses textes nous sont parvenus est tout à fait singulière. Maria Maddalena de' Pazzi n'écrivait rien. Tout ce qu'elle nous a transmis l'a été oralement. Son histoire est saisissante. Huit novices l'entouraient, quatre répétaient ce qu'elle disait, parce qu'elle parlait beaucoup trop vite pour être suivie, et les quatre autres écrivaient tout ce que les premières répétaient. Les mots jaillissaient d'elle comme d'une mitrailleuse, puis elle tombait dans un long silence. Cette bizarrerie, cette évidence pathologique, est aussi une forme extrême d'oralité. Il ne s'agit plus de mots en soi, mais d'une cascade,

d'un flux langagier — « flux » dans le sens d'écoulement, mais aussi d'influence. L'histoire de Maria Maddalena de' Pazzi, ses dictées en groupe, ses mots et leurs transcriptions ont aussi quelque chose d'éminemment théâtral, et pourraient être le sujet d'un opéra, ou plutôt d'un film ou d'un documentaire.

Cette scission entre l'énonciation la plus rapide et le mutisme le plus complet, la transition spontanée vers le silence sont aussi caractéristiques de ma musique. Le silence n'est pas vide, mais naissance du son, expérience de la vie. Peut-être mon silence est-il maintenant plus sombre. Je ne me serais jamais cru capable d'écrire le début de l'œuvre, avec son rythme de respiration. Sommes-nous à l'écoute de notre propre cœur ? Je refuse toute amplification des instruments, car l'auditeur doit sentir les différences de respiration et les battements de cœur de Maria Maddalena de' Pazzi. Mais est-ce un cœur, un instrument, le bois du piano ? Auparavant, je n'avais peut-être pas utilisé les sons et les bruits aussi consciemment et de manière si précise, avec une telle sûreté technique. J'atteins désormais une réelle profondeur, jusque dans le son du silence.

Mes œuvres les plus récentes sont presque nues. Cette nudité est déterminante à l'écoute. C'est à cette condition que la musique s'empare de nous. Un processus de réduction ou d'ascèse en rapport avec le sujet est à la base de mon travail. Or, l'ascèse n'est rien d'autre que le silence. Toutes les formes de langues et d'expériences s'altèrent, perdent leur normalité, lorsqu'elles sont restreintes, et il suffit d'un seul son pour comprendre ce qu'est le son et ce qu'est le silence.

Dès le début, le thème central d'*Infinito nero* était le dialogue, l'idée de polarité, le noir et le blanc. Initialement, j'avais même envisagé deux solistes. L'espace de la scène doit être divisé, non par des constructions, mais par la lumière, noire et blanche. Il ne s'agit pas d'une division stable, mais de changements de lumières rapides, inconscients, presque des clins d'œil. Ces changements sont à l'image de l'œuvre et de ses discours parallèles. Le plus important, c'est l'idée que la concordance des contradictions soit visible. *Infinito nero* aurait pu s'intituler *Infinito bianco*. Ce n'est pas un paradoxe : quand je regarde un long moment le blanc ou le noir, je vois la même chose.

La partition ne contient aucune indication de mise en scène, si ce n'est vers la fin, où il est précisé que l'interprète se tord, comme rongé de l'intérieur. Lors de la composition, une ancienne étude sur l'hystérie m'est venue à l'esprit, un document de Charcot de l'époque ante-freudienne, à la fin du XIX^e siècle. Charcot y analyse les mouvements des « possédés du Diable », tels qu'ils sont également reproduits dans la peinture. Dans une sorte de mouvement à terre, les hystériques tendent tout leur corps comme un arc, soutenus uniquement par les pieds et les épaules. Il est singulier que les

novices aient décrit le même mouvement chez Maria Maddalena de' Pazzi : « Elle s'assoie, et commence à se tordre. » Ces mouvements caractérisent une possédée du Diable.

Dans une deuxième version, le livret reprenait aussi quelques lignes de Jules Laforgue. Laforgue tenant une position « critique », je les ai éliminées. Son texte fait partie de l'environnement de l'œuvre, mais Maria Maddalena de' Pazzi traduit mieux la solitude, la douleur et le sentiment de perte. Le résultat est vraisemblablement plus probant ainsi, sans rupture stylistique. Car demeure cette séparation entre le noir et le blanc, entre Dieu et le Diable, peut-être même entre le silence et la parole. Ou entre la respiration et le silence.

MARIA MADDALENA DE' PAZZI

Issue d'une famille de l'aristocratie, Maria Maddalena de' Pazzi naît en 1566 sous le nom de Caterina de' Pazzi dans la Florence des Médicis. En 1574, elle entre au couvent en qualité d'écolière. Ses premières visions ou « extases » datent de 1578. De 1582 à sa mort en 1607, elle vit au cloître S. Maria degli Angeli, où, lors de ses vœux, elle reçoit le nom de Maria Maddalena. Sa vie est traversée d'extases périodiques, dont les mots sont retranscrits dans *Eccesso d'amore, Colloqui, Revelazione e intelligentie, Renovazione della Chiesa*. En 1602, elle tombe gravement malade. Ses extases cessent. Les dernières années de sa vie se déroulent dans la souffrance nue (*nudo patire*). En 1626, elle est béatifiée par Urbain VIII, avant d'être canonisée en 1669 par Clément IX.

Mardi 22 mai 2001, 20 heures
Cité de la musique

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
DIRECTION, JONATHAN NOTT

Salvatore Sciarrino
LOHENGRIN

Action invisible pour soliste, instruments et voix
Livret du compositeur d'après Jules Laforgue

Marianne Pousseur, voix/actrice
Jean-Claude Berutti, mise en espace
Rudy Sabounghi, collaboration artistique

Renseignements 01 4484 4472

LIVRET

SALVATORE SCIARRINO

D'APRÈS MARIA MADDALENA DE' PAZZI

l'âme se changeait en sang, à ne rien entendre que le sang, à ne rien voir que le sang, à ne rien goûter que le sang, à ne rien sentir que le sang, à ne rien penser d'autre qu'au sang, à ne pouvoir penser à rien d'autre qu'au sang. Et tout ce qu'elle faisait la noyait et la submergeait dans ce sang s'influer flux influait renfluaient et le sang influait renfluaient flux renfluaient flux renfluaient en surexaltant

alors le Saint a versé sur ma tête un vase et le sang m'a recouverte tout entière. La Sainte aussi a versé. En se mélangeant au sang, le lait m'a fait une robe magnifique. La face dans l'ombre
o, o, o (*silence*) o, o, o (*silence*)
o, si les plantes pouvaient aimer, elles ne crieraient rien d'autre

o, je ne sais (*silence*)
timui timore amoris. Timui timore amoris. Timui timore amoris (*silence*)
mais dis-le, mais dis-le
mors intravit per fenestras. Mais pourquoi tu des figures et des visages, aspiration, inspiration et respiration en toi (*silence*)
viens

sur ton corps des ouvertures inconnues pour nous. Portes, fenêtres, trous, cellules, pertuis de ciel, cavernes. Sans fond ruisselants. Ce sont les plaies où je me perds
viens, viens
avec la couronne : ses épines, longues, transpercent le Père éternel dans les cieux
il écrit sur moi avec le sang. Tu écris avec le lait de la Vierge. L'Esprit écrit avec les larmes
viens

que les nuages ne s'ouvrent pas, mais le ventre virginal (*silence*) oui mais
viens, viens, o, viens viens (*silence*)
hélas, en vivant je meurs (*silence*) o, o, o (*silence*)
(s'arrêtant, elle s'assied)
voilà, je suis à terre (*silence*) je ne peux descendre plus bas (*silence*) et ainsi (*silence*) o sage folie (*silence*)

(en ouvrant les bras elle se détend, immobile. Puis elle commence à bouger : gestes et mouvements qui semblent la consumer, longtemps)
je n'entends pas (*silence*) le tien est meilleur, oui, oui (*silence*) hélas (*silence*) tu es sans fin, mais je voudrais voir une fin en toi

Traduction de l'italien, Maria-Laura Brosio-Bardinet

La Fondation de France s'engage pour favoriser les échanges entre les artistes et la société contemporaine

cycle **Babel Contes**

Musique

Cycle monographique **Salvatore Sciarrino**

Danse

**Compagnie
Pierre Droulers**

BIOGRAPHIES

SALVATORE SCIARRINO

Né à Palerme en 1947, Salvatore Sciarrino s'intéresse dans son enfance aux beaux-arts. Doué d'un talent précoce, il choisit cependant la musique qu'il étudie en autodidacte, avant de suivre, dès l'âge de douze ans, l'enseignement d'Antonio Titone, puis de Turi Belfiore. En 1962, lors de la Troisième Semaine internationale de musique contemporaine de Palerme, il est joué pour la première fois. Après ses études classiques, il vit à Rome, puis à Milan. Lauréat de nombreux prix — IGNM et Taormina (1971), Guido Monaco (1972), Cassadó, IGNM et Dallapiccola (1974), Anno discografico (1979, Psacaropoulos (1983), Abbiati (1983), Premio Italia (1984) —, il dirige le Teatro Comunale de Bologne (1978-1980), et enseigne dans les conservatoires de Milan, Pérouse et Florence. Il vit à Città di Castello (Ombrie). Le catalogue complet de ses œuvres, édité par Ricordi en 1999, recense 164 œuvres instrumentales, vocales, solistes, réalisations et transcriptions, auxquelles il convient d'ajouter les livrets d'opéras et de nombreux écrits, parmi lesquels le livre *Le Figure della musica, da Beethoven a oggi* (1998).

TEODORO ANZELLOTTI, ACCORDÉON

Né à Candela, Teodoro Anzellotti étudie à Karlsruhe et Trossingen. Lauréat de prix internationaux, il enseigne l'accordéon et la musique de chambre à la Hochschule für Musik und Theater de Berne, et, depuis 1992, aux cours d'été de Darmstadt. Son répertoire s'étend de la musique baroque aux créations contemporaines : Luciano Berio (*Sequenza XIII*), James Dillon, Beat Furrer, Heinz Holliger, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm et Salvatore Sciarrino.

ALDA CAIELLO, SOPRANO

Alda Caiello étudie le piano et le chant au Conservatoire de Pérouse, avant de faire ses débuts au Festival de Montepulciano et à Umbria Jazz. Interprète de Bach, Pergolèse, Mozart ou Rossini, mais aussi du répertoire contemporain (*The Rara Requiem* de Bussotti, *Quare Tristis* et *Pensieri Canuti* de Guarneri, *Don Perlimplin* de Maderna, *Io, frammento dal Prometeo* de Nono...), elle chante sous la direction de Myung-Whun Chung et Frans Brüggen.

JONATHAN FARALLI, PERCUSSION

Jonathan Faralli étudie la percussion et la composition au Conservatoire Cherubini de Florence, sous la direction de Renzo Stefani et Gaetano Giani Luporini, et avec David Lee Searcy et Christoph Caskel. Diplômé du Conservatoire Rossini de Fermo, il se perfectionne à Amsterdam et auprès des Percussions de Strasbourg. Outre ses nombreux concerts, en soliste ou en ensemble, il collabore à l'institut Tempo Reale dirigé par Luciano Berio.

ANDREAS FISCHER, BASSE

Andreas Fischer étudie la pédagogie musicale et le chant à Stuttgart et à Vienne, et interprète très vite le répertoire contemporain. Membre des Neuen Vokalsolisten Stuttgart, il se produit en soliste ou en

formation chorale, et participe à de nombreuses créations. Il collabore avec des compositeurs et des chefs d'orchestre, parmi lesquels Luciano Berio, Péter Eötvös, Helmut Lachenmann, Manfred Schreier, Salvatore Sciarrino et Karlheinz Stockhausen.

CAROLA GAY, VOIX

Né en 1981, Carola Gay étudie au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan, avant de se perfectionner auprès d'Elfride Demetz, Daniele Gay (violon), Bruno Casoni (chant choral) et Silvana Manga. Membre du Coro delle voci bianche du Conservatoire et du Teatro alla Scala de Milan, elle se produit en tournée avec la Compagnie Cuticchio, au Teatro Comunale de Trévise à l'Accademia Filarmonica de Rome et à l'Associazione Scarlatti de Naples.

NICOLAS HODGES, PIANO

Invité des principaux festivals britanniques (Aldeburgh, Brighton, Cambridge, Cheltenham, Édimbourg, Huddersfield, Oxford), français, italiens et autrichiens, Nicolas Hodges interprète Birtwistle, Hopkins (*Études en série*), Kagel, Nono ou Stockhausen, sous la direction de Martyn Brabbins, Tadaako Otaka et André Richard. Dédicataire du *Troisième Nocturne* de Salvatore Sciarrino, il créa la *Sixième Sonate* du musicien italien en 2001.

SIMON JAUNIN, BARYTON

Simon Jaunin étudie le chant avec Juliette Bise, René Jacobs, Eric Tappy et Heidi Wölnherhansen. Lauréat du Prix Kiefer-Hablitzel en 1998, il est membre de l'Opéra de Zurich (1998-2000), puis du Théâtre de Lucerne, et se produit sous la direction de Emilio Pomarico, Beat Furrer, Jonathan Nott ou Michel Corboz, avec lequel il enregistre *Jephté* (Carissimi). Des opéras de Bizet, Haydn, Puccini, Purcell, Rossini, Strauss et Stravinsky sont à son répertoire.

OTTO KATZAMEIER, BARYTON

Né à Munich, Otto Katzameier étudie la flûte et le chant au Conservatoire Richard Strauss de sa ville natale, auprès de Hans Hotter, et en Bulgarie. Il se consacre au récital, notamment aux œuvres de Schubert et Mahler, à l'oratorio et à l'opéra (Berio, Henze, Mozart, Rossini et Sciarrino), et se produit avec Michael Pletnev, Ivo Pogorelich, le Dresdner Kreuzchor ou l'Orchestre Philharmonique de Munich. Il est membre du Théâtre de Lucerne depuis 1999.

MONI OVADIA, RÉCITANT

Né en 1946 à Plovdiv (Bulgarie), dans une famille juive, Moni Ovadia étudie la politique à Milan. Fondateur et directeur du Gruppo Folk Internazionale, puis de l'Ensemble Havadia, il collabore avec Pier'Alli, Bolek Polivka, Tadeusz Kantor, Giorgio Marini, Franco Parenti et Mara Cantoni. Acteur et musicien dans *Dalla Sabbia dal tempo*, il fonde en 1990 le TheaterOrchestra. En 1994, il se lie avec Roberto Andò, avec lequel il crée spectacles et films. Il tourne sous la direction de Nanni Moretti et Mario Monicelli.

OSCAR PIZZO, PIANO

Invité des principaux festivals européens et américains, Oscar Pizzo se produit au Teatro alla Scala de Milan, à Darmstadt, Madrid ou New York, en soliste,

en duo (avec Irvine Arditti), ou avec l'ensemble Alter Ego, dont il est le fondateur. Il donne *masterclasses* et séminaires à la Bucknell Université (USA), au Conservatoire de La Havane (Cuba) et au Conservatoire de Trapani (Italie). Il collabore avec Salvatore Sciarrino et crée *Polveri laterali* (1997).

MARIANNE POUSSEUR, VOIX

Marianne Pousseur étudie le chant et la musique de chambre au Conservatoire de Liège, et chante dans le Collegium vocale et la Chapelle royale de Philippe Herreweghe. Interprète du *Pierrot lunaire*, de Cage, Eisler ou Poulenc, elle fonde le Helix Ensemble, participe à la création de La Grande Formation, et se produit avec les principaux ensembles européens. Elle enseigne au Conservatoire de Bruxelles, puis au Conservatoire Royal de Mons.

ANNETTE STRICKER, SOPRANO

Annette Stricker étudie le chant et le piano à Hambourg, Francfort, Munich, sous la direction de Inge Borkh, et à l'Accademia internazionale di Mantova, où elle se perfectionne dans l'interprétation du *bel canto* et des œuvres de Rossini. Elle chante à l'opéra et au concert, notamment aux côtés de Katia Ricciarelli, et crée *Nacht* de Georg Friedrich Haas et *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino. Annette Stricker est membre du Théâtre de Lucerne.

SONIA TURCHETTA, VOIX

Née à Naples, Sonia Turchetta étudie le chant, le piano et la composition au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan, où elle enseigne maintenant. Chantant en neuf langues, elle se produit notamment en concert et à l'opéra, à la Scala de Milan, à La Fenice de Venise, au Maggio musicale de Florence et à l'Ircam. Créatrice de *La perfezione di uno spirito sottile*, de *Nuvolario* et d'*Infinito nero*, elle enregistre *Vanitas* et *Efebo con radio* de Salvatore Sciarrino.

ULRICH WAND, BARYTON

Soliste du Tölzer Knabenchor, Ulrich Wand étudie à la Musikhochschule de Karlsruhe et à l'Académie royale de musique de Copenhague. Il se produit à Milan, Prague et Würzburg, en Pologne, au Japon et aux USA. Harlekin (*Ariadne auf Naxos*), Marcello (*La Bohème*), Eisenstein (*Die Fledermaus*), il participe à la création de *Sade — Teresa* de Marius Constant. Membre de l'Opéra de Osnabrück, il chante avec les Neue Vokalsolisten Stuttgart.

KAI WESSEL, ALTO (CONTRE-TÉNOR)

Né à Hambourg en 1964, Kai Wessel étudie à la Musikhochschule de Lübeck. Élève de la Schola Cantorum Basiliensis de René Jacobs, dont il devient l'assistant, lauréat de nombreux prix internationaux, il chante sous la direction de Christie, Harnoncourt, Herreweghe, Koopman, Kuijken, Leonhard et Savall, enregistre de nombreux disques, et enseigne à la Musikhochschule de Cologne. En 1998, il participe à la création de *Luci mie traditrici* de Salvatore Sciarrino.

MANUEL ZURRIA, FLÛTE

Né à Catane en 1962, Manuel Zurria étudie la flûte à Rome. Soliste, il participe à des productions de

théâtre musical, et collabore avec Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Luca Francesconi, Stefano Gervasoni, Philip Glass, Henri Pousseur et Salvatore Sciarrino, dont il crée notamment, outre des transcriptions, *Omaggio a Burri* et *Nuvolario* (1995), *Il cerchio tagliato dei suoni* (1997), *Studi per l'intonazione del mare* et *Immagine fenicia* (2000).

ENSEMBLE KLANGFORUM

Fondé en 1985 à l'initiative de Beat Furrer, Klangforum Wien est un ensemble de vingt-quatre solistes refusant les structures hiérarchiques. Sous la direction de Cerha, Eötvös, Metzmacher, Tamayo, Wyttenbach, Zender ou Cambreling (Premier Chef invité depuis 1997), il participe à de nombreux *workshops*, activités pédagogiques et festivals de musique contemporaine (Europe, Japon, USA), et donne tous les ans des concerts au Wiener Konzerthaus. Interprète des Viennois, de Barraqué, Boulez, Feldman, Lachenmann, Nono, Scelsi ou Varèse, mais aussi de jazz expérimental et de théâtre musical, il enregistre pour le cinéma, la télévision et le disque (Accord, CPO, Wergo, Kairos...).

Eva Furrer, Vera Fischer, flûte

Bernhard Zachhuber, clarinette

Lorelei Dowling, Dorothy Mosher, basson

Gerald Preinfalk, Peter Rohrsdorfer, saxophone

Sasa Dragovic, Zoran Curovic, trompette

Andreas Eberle, Dimitrios Polisoidis, trombone

Lukas Schiske, Björn Wilker, percussions

Sophie Schafleitner, Gunde Jäch-Micko,

Annette Bik, Aileen Dullaghan, violon

Andrew Jezek, Dimitrios Polisoidis, alto

Benedikt Leitner, violoncelle

Uli Fussenegger, contrebasse

ENSEMBLE RECHERCHE

Fondé en 1984, l'Ensemble Recherche est constitué de huit musiciens et reçoit le soutien de la ville de Freiburg et du Land Baden-Württemberg. Son répertoire s'étend des classiques du XX^e siècle aux avant-gardes berlinoises des années 1920 et aux créations contemporaines. Parmi ses enregistrements figurent des œuvres de Dallapiccola, Eisler, Feldman, Huber, Lachenmann, Nono, Rihm, Spahlinger ou Zimmermann, mais aussi des *Hörspiele* et des musiques de film. Lauréat du Schneider-Schott-Musikpreis (1995), de la Fondation Siemens (1996) et du Rheingau-Musikpreis (1997), il est le créateur et le dédicataire d'*Infinito nero* et de *Muro d'orizzonte* de Salvatore Sciarrino.

Melise Mellinger, violon

Barbara Maurer, alto

Lucas Fels, violoncelle

Martin Fahlenbock, flûte

Jaime Gonzalez, hautbois

Shizuyo Oka, clarinette

Klaus Steffes-Holländer, piano

Christian Dierstein, percussion

LOST CLOUD QUARTET, SAXOPHONES

(Marco Bontempo, Leonardo Scaffi, Daniele Berdini, Gianluca Pugnaroni). Lauréats de nombreux prix nationaux et internationaux, les membres du Lost Cloud Quartet étudient au Conservatoire Rossini de

Pesaro, avant de se produire en Europe et en Algérie, et d'enregistrer pour différentes radios italiennes et espagnoles, et pour RCA et Virgin. Interprète du répertoire contemporain, le Lost Cloud Quartet travaille avec Franco Donatoni, Giacomo Manzoni et Salvatore Sciarrino, qui lui dédie *La bocca, i piedi, il suono* (1997), pour quatre saxophones contraltos et cent saxophones en mouvement.

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE BAMBERG

En 1946, des membres de la Deutsche Philharmonie de Prague et des musiciens de Karlsbad et Schlesien, retenus à Bamberg après la Seconde Guerre mondiale, créent l'Orchestre Symphonique de Bamberg. Cet orchestre, le premier orchestre allemand à revenir donner des concerts en France, tourne ensuite en Europe, en Amérique, en Asie et en Afrique, sous la direction de Ivan Fischer, Michael Gielen, Eugen Jochum, Rudolf Kempe, Joseph Kleiberth, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Ingo Metzmacher, Horst Stein (Chef honoraire) ou Hans Zender. Depuis 1993, l'orchestre dispose de la Bamberger Konzerthalle, et, depuis janvier 2000, il est dirigé par Jonathan Nott.

CARMEN MARIA CARNECI, DIRECTION

Née en Roumanie, Carmen Maria Carneci étudie la composition et la direction à Bucarest, puis à Freiburg, avec Klaus Huber et Francis Travis, avant de se perfectionner lors de *masterclasses* de Pierre Boulez (Avignon), Péter Eötvös (Szombathely) et Kurt Masur (Weimar). Lauréate de prix internationaux, elle est assistante de Michael Gielen à Donaueschingen et Baden Baden. À l'Opéra de Stuttgart, où elle est régulièrement invitée, elle crée *Perseo e Andromeda* de Salvatore Sciarrino, œuvre qu'elle reprend ensuite à Gibellina et au Teatro alla Scala de Milan. À l'Opéra de Bonn, elle donne aussi *Lohengrin*, en 1993, et son propre *Giacometti*, en 1996. Professeur invité de composition à l'Académie de musique de Bucarest, elle dirige aux festivals de Dresde, Berlin, Zürich, Bucarest... Depuis 1994, elle dirige l'ensemble Perfectio Initiative Freiburg.

BEAT FURRER, DIRECTION

Né le 6 décembre 1954 à Schaffhausen (Suisse), Beat Furrer est l'élève d'Otmar Suitner, pour la direction, et de Roman Haubenstock-Ramati, pour la composition, à la Wiener Musikhochschule (1979-1983). Il étudie la musicologie et la philosophie, et fonde, en 1985, l'ensemble Klangforum Wien, dont il est directeur musical. Lauréat de nombreux prix internationaux, et notamment de la Fondation Siemens (1992), il est nommé professeur de composition à la Musikhochschule de Graz en 1991. La même année, Claudio Abbado dirige au Wiener Musikverein la création de *Face de la chaleur* (1991). Compositeur en résidence aux Internationales Luzerner Festwochen (1996), Beat Furrer a écrit deux opéras : *Die Blinden*, d'après Maeterlinck, et *Narcissus*. Il dirige notamment lors des festivals de Graz, Salzbourg, Venise ou Vienne.

JONATHAN NOTT, DIRECTION

Né à Solihull (Grande-Bretagne) en 1962, Jonathan

Nott étudie la flûte, le chant et la direction au Collège Saint John à Cambridge et au Royal Northern College of Music de Manchester (1984-1986). Assistant au National Opera Studio de Londres, nommé Kapellmeister de l'Opéra de Francfort en 1988, de l'Opéra de Wiesbaden en 1992, il devient Generalmusikdirektor de Wiesbaden (1995-1996), où il dirige notamment la *Tétralogie*, puis directeur musical de l'Opéra et de l'Orchestre Symphonique de Lucerne. Invité par les principaux ensembles européens, il participe à des créations de Brian Ferneyhough, Michael Jarrell, Helmut Lachenmann, Emmanuel Nunes et Wolfgang Rihm. Chef invité de l'Orchestre Philharmonique de Moscou, de l'Orchestre Philharmonique de Bergen, de l'Orchestre de la Radio de Stockholm, de l'Orchestre Symphonique de la WDR de Cologne, il dirige depuis cette année l'Orchestre Symphonique de Bamberg et l'Ensemble Intercontemporain.

ALVISE VIDOLIN, RÉGIE DU SON

Né à Padoue en 1949, Alvis Vidolin mène des études scientifiques et musicales. Il enseigne la musique électronique au Conservatoire Benedetto Marcello de Venise et à la Civica Scuola di Musica de Milan. Fondateur et membre du Centro di Sonologia Computazionale (CSC) de l'université de Padoue, il crée l'association AIMI. Il est directeur de la production musicale de Centro Tempo Reale à Florence (1992-1998), membre du comité scientifique de GATM (Groupe d'analyse et de théorie musicale) et du comité scientifique des Archives Luigi Nono. Alvis Vidolin a notamment collaboré avec Ambrosini, Battistelli, Berio, Clementi, Donatoni, Guarnieri, Nono et Sciarrino.

À paraître en novembre 2000, Ricordi Milan



Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli, 75001 Paris
téléphone. 01 53 45 17 00/télécopie. 01 53 45 17 01
site : www.festival-automne.com
e-mail : info@festival-automne.com

“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, nous avons choisi d'accompagner à nouveau le Festival d'Automne à Paris en nous portant mécène du cycle monographique en cinq événements du compositeur Salvatore Sciarrino. 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.

FRFAP-2000 - M_02 - PRGS

 **fondation
france telecom**

www.francetelecom.com/fondation