



FESTIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS

GYÖRGY | FRANCK
LIGETI | KRAWCZYK

CHŒUR DE CHAMBRE ACCENTUS/LAURENCE EQUILBEY

© Guy Vivien



THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD
DIMANCHE 26 NOVEMBRE 2000 À 15 H 00
LUNDI 27 NOVEMBRE 2000 À 20 H 30

sacem **F**
La musique, toute la musique

FRANCK KRAWCZYK

TRANSCRIPTIO

transcriptions pour violoncelle
des Préludes opus 28 n°18, 1, 20, 24
de Frédéric Chopin
Durée, environ 8 minutes
Dédié à Marc Coppey
Création

LACRIMOSA

transcription pour chœur
de l'Etude pour piano opus 10 n°6
de Frédéric Chopin
Commande du Chœur Accentus
Durée environ 4 minutes
Dédié à Joséphine Markovits

LULAJZE, LULAJ !

transcription pour chœur
d'un extrait du *largo* de la Sonate pour piano
opus 58 n°3 en si mineur
de Frédéric Chopin
Commande du Chœur Accentus
Durée, environ 4 minutes
Dédié à Laurence Equilbey

AMEN

transcription pour chœur
du Prélude pour piano opus 28 n°2
de Frédéric Chopin
Durée, environ 4 minutes
Dédié à Olivier Mantei. Création

REPETITIO

pour violoncelle seul
Commande de Musique nouvelle en liberté
Création à Paris le 21 octobre 2000. Marc Coppey, violoncelle
Durée, environ 8 minutes. Dédié à Marc Coppey

HUITIÈME NUIT

pour chœur
Création, commande du Festival d'Automne à Paris
et de la Sacem
Durée, environ 15 minutes
Dédié à Christiane, pour le Chœur Accentus

Marc Coppey, violoncelle
Chœur de chambre Accentus
Direction, Laurence Equilbey

Coréalisation : Festival d'Automne à Paris, Chœur Accentus, Théâtre des Bouffes du Nord.
Avec le concours de la Sacem. Manifestation du Programme 2000 en France

GYÖRGY LIGETI

KET KÁNON

I. *HA FOLYÓVÍZ VOLNÉK* (1947, révisé en 1953)
canon à quatre voix
Texte folklorique slovaque traduit en hongrois
Durée : 2 minutes environ
II. *PLETYKÁZÓ ASSZONYOK* (1952)
canon à quatre voix
Texte de Sándor Weöres
Durée : 1 minute environ. Éditeur : Zeneműkiadó/Schott

HAI, IFJÚSÁG (1952)

pour chœur mixte *a cappella*
Textes folkloriques hongrois
Durée : 3 minutes environ. Éditeur : Együttes űnekkarra/Schott

MAGÁNY (1946), pour chœur mixte *a cappella*

Texte de Sándor Weöres
Durée : 3 minutes 30 environ. Éditeur : Schott
Création : Stuttgart, 18 mai 1983, Schola Cantorum,
direction Clytus Gottwald

ÉJSZAKA (1955), pour chœur mixte *a cappella*

Texte de Sándor Weöres
Durée : 2 minutes 30 environ. Éditeur : Schott
Création : Stockholm, 16 mai 1967,
Chœur de chambre de la radio, sous la direction d'Eric Ericson

REGGEL (1955), pour chœur mixte *a cappella*

Texte de Sándor Weöres
Durée : 1 minute 30 environ. Éditeur : Schott
Création : Stockholm, 16 mai 1967,
Chœur de chambre de la radio, direction Eric Ericson

THE ALPHABET (1988)

extrait des *Nonsense Madrigals* (1988-1989)
pour six voix *a cappella*
Durée : 5 minutes. Éditeur : Schott
Création : Berlin, 25 septembre 1988, King's Singers

LUX ÆTERNA (1966)

pour chœur mixte à seize voix
Durée : 8 minutes environ. Éditeur : Peters
Création : Stuttgart, 2 novembre 1966, Schola Cantorum,
sous la direction de Clytus Gottwald

F R A N C K K R A W C Z Y K

PARCOURS

FRANCK KRAWCZYK

Citations (en italiques) extraites de *Mille Plateaux*
(*De la ritournelle*) de Gilles Deleuze et Félix Guattari
Editions de Minuit

I - « *Un enfant dans le noir saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson (...)* Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée ». (...)

Le violoncelle de Bach, à l'intérieur des *Préludes* de Chopin ?
(Transcriptions de l'opus 28).

II - « *Maintenant, au contraire, on est chez soi. (...) Un enfant chantonne pour recueillir en soi les forces de travail scolaire à fournir. (...) Pour des œuvres sublimes comme la fondation d'une ville, ou la fabrication d'un Golem, on trace un cercle, mais surtout on marche autour du cercle comme dans une ronde enfantine* » (...)

Le Requiem de Mozart, les berceuses, au bord des sonates et études de Chopin !
(Lacrimosa ; Lulajze, lulaj ! ; Amen).

III - « *Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer Quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au dehors, on s'élance. (...) On s'élance, on risque une improvisation. On sort de chez soi au fil d'une chansonnette* ». (...)

Violoncelle, préludes, Requiem et berceuses, sortis de ma musique ?
(Repetitio, Huitième Nuit).

LE CHŒUR AVANT L'OPÉRA

LAURENT FENEYROU

À l'origine de *Huitième Nuit*, un opéra sur la rencontre, supposée ou imaginée, entre Laurent le Magnifique, à l'agonie, et Savonarole, bientôt condamné au bûcher. Dans sa villa de Careggi, le seigneur de Florence fit appeler le prédicateur exalté, austère, intransigent, assoiffé de pureté et nourri des prophéties apocalyptiques de l'Ancien Testament. Celui-ci l'exhorta à avoir la foi, l'incita à vivre désormais avec une grande vertu et l'engagea à supporter la mort avec résignation, avant de lui donner sa bénédiction. Et le mourant « garda jusqu'à son dernier soupir son habituelle force d'âme, sa fermeté, sa maîtrise de soi, sa dignité », témoigne Politien. Cette huitième nuit est donc la nuit du 8 avril 1492. Mais elle se dérobe, elle n'est que dans le délire de Laurent le Magnifique. La semaine n'en compte que sept. Les étranges assonances des langues suggèrent ce mystère : *eighth night, achte Nacht, ottava notte...* Avec l'*Epistola de vita et moribus Ieronimo Savonarola* de Placide Cinozzi (c. 1500), naquirent les légendes sur cette nuit : Savonarole, ordonnant au prince de rendre la liberté à la

République, ne reçut aucune réponse, et se retira en conséquence sans entendre le Magnifique en confession. Le chœur de chambre, derrière la scène, évoque, dans le projet d'opéra de Franck Krawczyk, la rumeur lointaine de la ville et des Florentins. « Mais la musique a progressivement absorbé tout le texte pour devenir non pas une description de la ville, mais une évocation de ce que le mourant perçoit. » Musique de spectre donc, où l'attente du deuil initie l'homme au monde des ombres. L'ombre est éphémère, sans consistance, simulacre. Visible, mais aussi intangible qu'un corps propre sans chair, elle n'a ni la transcendance du vivant, ni l'en-soi du gisant. Écrite *a cappella* sur la litanie des mourants, moment de l'extrême onction, *Huitième Nuit* est destinée au concert, et représente une lutte énergique, celle de l'instant avant le trépas. Au moment même de sa mort, l'homme chante et, par son chant, fût-il fragile ou vigoureux, témoigne encore de son existence. Le paradoxe du chœur est ici d'incarner un éclat de voix promis au silence, et appelant l'homme à accomplir, dans le néant, l'expérience de l'être.

« *C'est peut-être cela un requiem, un déjà-là de la mort dans un corps qui n'a pas fini de vivre... !* ». F. K

HUITIÈME NUIT

(in...)
intra ? ...
intra. pa ...
intra ! (paradi...) sum ! ...
! ... paradisum...
intra, paradi ; ... sum.
In ! tra .
Intra !
paradi, sum
In ? tra.
(intra...)
intr'(a)
-INTRA/
-« paradisum »
-(paradi, sum)
-intra ?
-intra !
-intra...
-paradi ? (sum)
(Ponctuation établie par Jacques Drillon)

LACRIMOSA

Oh ! Jour de larmes,
Où l'homme ressuscitera de la poussière :
Cet homme coupable que vous allez juger :

Épargnez-le, mon Dieu !
Seigneur, Jésus,
Donnez-leur le repos éternel. Amen

LULAJZE, LULAJ

Dors, Petit Jesus,
Dors, Petit Enfant, dors

FRANCK KRAWCZYK
ET LES OS DE BRUCKNER

JACQUES DRILLON

Il faut protéger Krawczyk contre les sourds. Il y a des gens, somme toute assez rares, qui ont de la musique une idée assez haute pour en faire un système de valeurs, de références, une vision du monde ; qui lui rattachent toute chose ; dont la pensée semble moulée sur les intervalles, les rythmes, les mélodies ; dont les arguments, dans la discussion, s'enchaînent comme des accords. Les mains posées sur un clavier, ils sont à leur table de travail. Krawczyk est de ceux-là. Il ne va pas au piano : il y retourne. Il le quitte à regret, un peu soucieux ; mais loin de lui, il continue à penser par la musique. Et aussi à parler. C'est un flux, cela fait penser à Proust en train d'écrire, avec les milliers de pages qui poussent derrière. Krawczyk ne déparle pas souvent. Et pas longtemps.

Mais si, à la manière des géologues qui vont prendre des « carottes » du sol, et retrouvent, comprimées par le temps, les couches successives qui se sont empilées là, on allait prendre une carotte dans la pensée de Krawczyk, on y trouverait Beethoven et Beckett, Céline et Schubert, plus ou moins décomposés, parfois étonnamment intacts, toujours mêlés les uns aux autres. La pensée dit la musique, la musique dit la pensée. Le son et le mot sont des doublets : ils ont une origine commune. Difficile d'y remonter, et pas très intéressant. Mieux vaut aller du son au mot, du mot au son, regarder l'unique objet sous ses deux faces. L'autre jour, à la radio, une prostituée disait : « Mes clients, ils *payent* pour tous les autres. » En un seul mot, elle disait tout. La poésie n'est rien d'autre.

Franck Krawczyk est un musicien qui parle ; qui voudrait exposer son système en une phrase ; et qui n'y parvient qu'à l'aide de la musique, de quelques mesures de Beethoven, par exemple. Alors le traité entier vous est livré, en bloc. Tout Beethoven est dans les deux premières pages de la cinquième symphonie, et tout Krawczyk dans sa première phrase de commentaire. Comme Baudelaire dans un sonnet. Il suffit d'en prendre un, n'importe lequel, et l'on comprendra de quoi il s'agit. Tout vise, dans la poésie de cet homme-là, un but unique – par le choix des mots et des notions, mais aussi de l'ordre dans lequel ils apparaissent ; des sonorités, des connotations, des constructions syntaxiques, de la métrique ; de la composition, des rimes, du répertoire de métaphores. Jusqu'au plus modeste point-virgule. Jusqu'au blanc qui sépare les strophes. Pas un champ qui n'ait été labouré. Pas un outil qui ait été négligé. Toutes les ressources de la langue convoquées, exploitées. Une concentration d'énergie telle que dès le premier vers le crépitement furieux des significations se fait entendre, presque assourdissant, comme l'œuvre d'un artificier devenu fou.

A penser en musique, on s'expose aux plus vifs désagréments, aux plus douloureuses déconvenues. Un jour on saura que Krawczyk a compris beaucoup trop de choses. On ne le lui pardonnera pas. Voyez Mozart, voyez Bruckner, voyez Wolf. Leurs os « craquent », disait Kraus. Il faut protéger les forts contre les faibles.

ŒUVRES CHORALES
A CAPPELLA

D'APRÈS GYÖRGY LIGETI

Ma jeunesse a été marquée par l'influence de Bartók, de Kodály et de la musique populaire hongroise et roumaine. À l'instigation de Kodály, l'intérêt pour la polyphonie vocale se répandait en Hongrie ; il existait de nombreux chœurs professionnels ou amateurs, qui chantaient des pièces de la Renaissance aussi bien que des œuvres de compositeurs hongrois modernes. Au cours de mes études, j'ai souvent chanté dans de petits ensembles privés (avec mes collègues), malgré ma vilaine voix, j'ai alors composé pour ces ensembles un certain nombre de pièces chorales *a cappella*. Au cours de l'hiver 1948-1949, la dictature soviétique décida de remettre au pas la vie politique et culturelle hongroise. Mes connaissances en matière de folklore me servirent alors de rempart contre le « réalisme socialiste » que l'on prétendait nous imposer ; les chansons et les poésies populaires étaient tolérées, de même que les poèmes des auteurs classiques hongrois. Plusieurs de mes pièces chorales hongroises m'ont été commandées par des chœurs professionnels ou amateurs ; certains ont été effectivement exécutées, et même publiées, tandis que d'autres, coupables d'« insoumission pubertaire » ou contenant de trop nombreuses dissonances, furent interdites.

Parmi les pièces hongroises, certaines sont des adaptations de chansons populaires. D'autres sont des compositions libres dans l'esprit du folklore hongrois, inspirées de poésies populaires. Dans *Haj, ifjúság*, le premier mouvement ressemble à un arrangement de chanson folklorique, mais en fait, seul le texte est d'origine populaire. La mélodie, en revanche, est du pseudo-folklore de mon invention. Dans le second mouvement, une danse folklorique sert de mélodie, mais elle n'est pas d'origine hongroise puisqu'elle est empruntée au folklore tzigane. La section suivante est de pure invention.

Les autres chœurs hongrois n'ont aucun lien avec le folklore ; seul le texte du premier canon *Ha folyóvíz volnék* est tiré d'une poésie populaire slovaque, dans une traduction hongroise. Mais la mélodie ne fait aucun emprunt à une quelconque chanson populaire. *Magány*, le second canon *Pletykázó asszonyok, Éjszaka et Reggel* font appel à des poèmes d'un grand poète de notre siècle : Sándor Weöres.

Après l'écrasement du soulèvement hongrois de 1956 par l'armée soviétique, je me réfugiai en Autriche avec ma femme. Une nouvelle période de ma vie commença alors à Vienne, Cologne, Stockholm, Berlin, en Californie et à Hambourg. *Lux aeterna* (la communion de la messe latine des morts) de 1966 me permit d'expérimenter des transformations harmoniques combinées avec des changements de timbre. Ceci marqua une rupture avec mon style précédent, caractérisé par les superpositions chromatiques des voix (les clusters d'*Atmosphères* ou du *Requiem*). Il s'agit d'une pièce micropolyphonique à seize voix, dans laquelle les différentes voix des canons très complexes sont conduites diatoniquement. Ce terme de « micropolyphonie » recouvre une texture polyphonique si dense que les différentes voix en deviennent inaudibles et que seules les harmonies confluentes qui en résultent agissent en tant que forme.

ESTHÉTIQUE DE L'IRONIE,
OU L'ILLUSION TROMPÉE

LAURENT FENEYROU

« Quand les peuples s'entretuent sur ordre et que le monde semble être un champ de bataille entre des peuples qui ne désireraient que de s'étrangler mutuellement, il est temps peut-être de faire remarquer que je n'ai trouvé chez les paysans aucune trace de haine féroce à l'égard d'autres peuples » écrivait Bartók en 1917. Une sorte de vérité première serait ainsi ensevelie, profondément enracinée dans la terre, préservée encore par la mémoire des peuples.

À la suite de Bartók et Kodály, le recours aux musiques populaires, hongroises, roumaines ou slovaques, mais aussi mongoles ou chinoises, ne traduisent chez Ligeti aucune nostalgie, mais la vie livrant pleinement son essence dans le joyeux tohu-bohu d'une foire ou l'écho de sons de cloches (*Reggel*). Ses chœurs des années cinquante sont traversés par les poésies folkloriques de l'Europe de l'Est. Car la terre hongroise fut terre composite. Là se sédimentèrent les vestiges des Huns, des Avars, des Slaves, des Magyars, des Tartares, des Cumans, des lazyges, des Petchenègues, des Turcs, des Allemands... Proche de l'Orient, et à l'écoute de la polyphonie de ses origines, la Hongrie conserve, au sein même de l'Europe, le souvenir des steppes de l'Asie.

Dans ses œuvres chorales, Ligeti dévoile les tourments de la Hongrie, ce choix nécessaire et insoluble entre Orient et Occident — expression colorée, parfois surréaliste, pleine de force et empreinte de silence (*Éjszaka*), affrontant le morcellement de la langue, les jeux verbaux et les images concises de Sándor Weöres (notamment dans *Pletykázó asszonyok*), l'écriture canonique et un style madrigalesque, où domine l'ironie, cette forme imparfaite, inaccomplie, du nihilisme (*The Alphabet*). La vérité trépassa dans l'illusion, car l'ironie dissout, et le son, continuellement, se doit de feindre, reconnaissant ainsi, non sans quelque délicate diablerie, que nous sommes destinés à la mort (*Magány*). Le hiatus entre l'âme et les formes, la perte de valeur symbolique de la mélodie, qui caractérise notre culture, sont irréversibles. Mais la spontanéité des musiques populaires ne reçoit de sens que par la discipline de l'écriture, la recherche d'un nouveau langage, l'évolution des structures vers l'unité thématique et le dialogue entre diatonisme et chromatisme. La forme deviendrait la plus forte réalité de l'expérience musicale. En elle, l'œuvre s'élèverait au-delà de l'existence, trouvant ainsi sa voie : *Lux aeterna*. Indissociable du *Lontano*, qui en transpose les canons mélodiques, ce chœur en cinq sections dérivées du texte latin, s'emploie à aérer la densité des textures chromatiques du *Requiem* par une micropolyphonie diatonique. Cheminant de signaux, d'intervalles et de sons précis, à une écoute subvertie par l'écriture canonique complexe, Ligeti y définit une poétique de la continuité, authentique chimère d'une immuable éternité : continuité spatiale, le canon permettant une projection oblique de l'harmonie, continuité temporelle d'un flux ininterrompu et statique, rendu lisse par la suspension des accentuations périodiques, continuité dynamique dans un omniprésent *pianissimo*, continuité textuelle enfin, par la raréfaction des consonnes.

KET KANON
DEUX CANONSI. Si j'étais l'eau d'un fleuve
Poésie populaire slovaque traduite en hongroisSi j'étais l'eau d'un fleuve
je ne connaîtrais pas le chagrin.
je coulerais bien tranquillement
par monts et par vaux
Ah ! je ne connaîtrais pas le chagrin.

II. Les Commères

Poème de Sándor Weöres
Tante Julie et tante Cathy, bla-bla-bla,
Passent leur temps assises dans un coin,
et leur langue tourne comme un rouet,
bla-bla-bla, bla-bla-bla !
« Savez-vous que, bla-bla-bla ?
- Vous m'en direz tant !
- Et que dites-vous de cela, bla-bla-bla, bla-bla-bla ?
- C'est incroyable ! »
Et pendant ce temps, bla-bla-bla, bla-bla-bla,
elles raccommoient pour Dieu sait qui chemise et
cotillon
elles les recousent devant la maison !
Bla-bla-bla, bla-bla !HAJ, IF JUSAG !
AH, LA JEUNESSE !Poème populaire hongrois
- Il paraît, ma mie, que tu veux me quitter !
- Eh oui !
- Et déjà, pauvre de moi, je dois rester seul au monde.
- Oui, tout simplement.- Ô, mon tendre trésor, où donc irais-je ?
je vois bien que tu m'as déjà oublié, alors je préfère partir.
- Bonne route, bonne route, bonne route.- Je retire ce que je t'ai dit l'autre jour, ma mie.
- Il est trop tard.
- Je rapporte à tes pieds mon repentir sincère.
- Reprends-le !- Prends garde, ma mie, car tu pourrais rester sans mari !
- Fais-moi confiance !- Pardieu, j'en chercherai une autre parmi les fileuses !
- Entre donc, et par tous les diables ! Hé là !Cet hiver, je n'ai pas vu d'hirondelle,
Je viens de tuer deux poulets,
J'ai mangé leur gésier et leur foie,
J'embrasse la bouche de ma bien-aimée.Tu vois, ma mie, tu vois, malgré tout,
je suis venu à toi, même s'il est trop tard ;
je peux venir chaque soir,
car je n'habite pas si loin, hé là !Ah ! la jeunesse, la belle jeunesse !
La jeunesse n'est pas la folie ;
celui qui ne sait en profiter,
devenu vieux le regrettera amèrement, hé là !

GYÖRGY LIGETI

Toi, mon étoile, ma chemise de toile,
regarde-moi amoureusement,
ne te détourne pas quand je t'étreins,
ne rougis pas si je t'embrasse !
[Hé ! le garçon n'a fait que la toucher et déjà la jeune
fille s'en est empourprée !]
[Ne me regarde pas droit dans les yeux, ma mie,
car j'en mourrais de honte, hou là-là !]

Mon cœur, comme il bat fort, oh là-là !
De tenir une fille si belle dans mes bras.
Ton regard est brûlant, ne détourne pas les yeux...

Nous sommes jeunes, nous ne pouvons pas ne pas
nous aimer.
Ton regard est brûlant, ne détourne pas les yeux...

Dis-moi un peu, François le dégourdi,
combien de filles aimes-tu à la fois ?
je ne peux pas te dire, je n'arrive pas à parler,
j'ai un chat dans la gorge, la la lère, lalala !

EJSZAKA

NUIT

Poème de Sandor Weöres
Une forêt d'épines: silence immense.
Dans le silence qui m'entoure, mon cœur qui bat.
C'est la nuit.

REGGEL

MATIN

Poème de Sandor Weöres
Ding, dong, la cloche sonne déjà dans l'aube,
Le jour blanchit sans tarder au son du cocorico :
C'est le matin ! Ding, dong ! Le matin déjà !

MAGANY

SOLITUDE

Poème de Sandor Weöres
Hé ! je me suis endormi au bord de l'eau ;
Tandis que j'étais allongé sur l'herbe,
dans mon rêve un lys est sorti de terre.
il me faudrait le cueillir, l'épingler à ma poitrine,
Il faudrait que j'embrasse ma bien-aimée.
Hélas ! les forces m'abandonnent,
je m'affaiblis peu à peu, demain je mourrai.

LUX AETERNA

LUMIÈRE ÉTERNELLE

Que la lumière éternelle brille pour eux, au milieu de vos
Saints et à jamais, Seigneur, car vous êtes miséricor-
dieux.
Seigneur, donnez-leur le repos éternel,
Et faites briller pour eux la lumière sans déclin.

BIOGRAPHIES

FRANCK KRAWCZYK

Né en 1969, Franck Krawczyk étudie le piano avec Serge Petitgirard, l'harmonie et le contrepoint, l'analyse avec Claude Helffer, et la composition électro-acoustique avec Philippe Manoury. Premier Prix de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, dans la classe de Gilbert Amy, révélé en 1989, lors de la création de son *Kammerkonzert*, pour piano et ensemble, Franck Krawczyk est lauréat du Prix Hervé Dugardin, à la suite de la création de *Ruines...* En 1996, le Festival d'Automne à Paris lui consacre un concert monographique. Professeur de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon depuis 1994, il réalise des transcriptions de Chopin et de Mahler. Commandes de Radio-France, du Musée du Louvre, du Festival d'Automne à Paris, du Haut-Conseil culturel franco-allemand, ses œuvres ont été créées par Gilbert Amy, Xavier Gagnepain, Claude Helffer, Sonia Wieder-Atherton, le Trio BWV, le Quatuor Arditti, le Quatuor Ysaÿe, le Sextuor Schoenberg, les ensembles Fa, 2e2m et Anamorphoses.

GYÖRGY LIGETI

Compositeur d'origine hongroise, né à Dicsőszentmárton, aujourd'hui Tirnaveni (Transylvanie) en 1923. Après des études au Conservatoire de Klausenburg et à l'École Supérieure de Musique de Budapest dans les classes de Ferenc Farkas, Sándor Veress et Pál Járdányi (1945-1949), György Ligeti effectue en Roumanie des recherches ethnologiques inspirées de Bartók et Kodály, et consacrées à la transcription de musiques populaires (1949-1950), puis il enseigne la théorie musicale à l'Académie Franz Liszt jusqu'en 1956. Il quitte clandestinement la Hongrie après l'écrasement du soulèvement hongrois, et se réfugie à Vienne, puis à Cologne, où il travaille avec Herbert Eimert, Gottfried Michael König et Karlheinz Stockhausen au Studio de musique électronique. Il donne des cours à Darmstadt, Essen, Madrid, en Suède et en Finlande. Boursier du DAAD (1969-1970), compositeur en résidence à l'Université de Stanford en Californie (1972-1973), il est nommé professeur de composition à la Musikhochschule de Hambourg (1972-1989). Auteur d'importants articles sur la musique du xxe siècle, György Ligeti est lauréat de nombreux prix, parmi lesquels le Prix Beethoven de la Ville de Bonn, la Médaille d'honneur de l'Université d'Helsinki et le Prix Bach de la Ville de Hambourg.

MARC COPPEY

Premier Prix du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Marc Coppey est lauréat des concours de Douai, Florence et Parisot-Starker (Brésil). En 1988, il remporte, à dix-huit ans, le Premier Prix et le Prix spécial de la meilleure interprétation de Bach au Concours International de Leipzig. En 1992, il reçoit le Prix Juventus du Conseil de l'Europe. De 1995 à 2000, il est violoncelliste du Quatuor Ysaÿe. Marc Coppey joue aussi bien en soliste qu'en formation de chambre, avec Maria-João Pires, Michel Dalberto, Augustin Dumay,

Pierre Amoyal, János Starker, Michel Portal, Paul Meyer ou Emmanuel Pahud, et sous la direction d'Emmanuel Krivine, Theodor Guschlbauer, John Nelson, Raymond Leppard, Erich Bergel, Jean Fournet, Jean-Claude Casadesu ou Michel Plasson, dans un répertoire concertant, de Haydn à la musique d'aujourd'hui. Il crée des œuvres de Jacques Lenot, Marc Monnet, Michèle Reverdy, Éric Tanguy et Franck Krawczyk, et enregistre pour Auvidis, Decca, Harmonia Mundi et K617. Marc Coppey joue sur un violoncelle Goffredo Cappa datant de 1697.

LAURENCE EQUILBEY

Laurence Equilbey étudie aux conservatoires de Paris et de Vienne, à la Sorbonne, et auprès de Nikolaus Harnoncourt, du Chœur Arnold Schoenberg et d'Eric Ericson. En 1991, elle fonde le Chœur de chambre Accentus, dont la vocation est de promouvoir le riche répertoire *a cappella*, en particulier celui des deux derniers siècles. Sous son impulsion, cet ensemble professionnel est rapidement salué par le public et la critique, et collabore avec des chefs renommés. Parallèlement à ses activités pédagogiques, elle crée en 1995, avec le soutien de la Ville de Paris, le Jeune Chœur de Paris, avec lequel elle obtient plusieurs récompenses (Premier Prix international, Prix du Ministère de la Culture, Prix Francis Poulenc) au concours international de chant choral de Tours (1999). En 1998, elle est invitée à diriger la Chapelle Royale, le Collegium Vocal de Gand et le RIAS Kammerchor de Berlin dans le cadre du Festival de Saintes. Elle est nommée chef du Chœur Léonard de Vinci au Théâtre des Arts de Rouen. Laurence Equilbey aborde également le répertoire lyrique et dirige en 2000 *La Cenerentola*, dans le cadre du Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, ainsi que *Medeamaterial* de Pascal Dusapin, au Théâtre des Amandiers de Nanterre. Le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale vient d'élire Laurence Equilbey « Personnalité musicale de l'année 2000 ».

CHŒUR DE CHAMBRE ACCENTUS

Fondé par Laurence Equilbey en 1991, le Chœur de chambre Accentus est un ensemble de trente-deux chanteurs professionnels. Il se produit régulièrement avec l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre de Paris et le Théâtre du Châtelet, notamment sous la direction de Pierre Boulez, Eric Ericson, Christoph Eschenbach, Jonathan Nott et David Robertson. Invité des plus grands festivals, en France (Aix-en-Provence, La Roque d'Anthéron...) et à l'étranger (Schleswig-Holstein, Bach

Tage de Berlin...), l'ensemble effectue une tournée aux États-Unis en novembre 2000. Salué par la critique pour ses enregistrements de chœurs profanes de Ravel et Poulenc, de ballades *a cappella* de Schumann et Brahms, et d'œuvres vocales de Pascal Dusapin (*Requiem(s)*), le chœur de chambre reçoit en 1995 le Prix Liliane Bettencourt décerné par l'Académie des Beaux-Arts. Associé au Chœur Léonard de Vinci, il est soutenu par la Fondation d'entreprise France Télécom, et subventionné par le Ministère de la Culture, la Ville de Paris, Musique nouvelle en liberté, et l'Afaa pour ses tournées à l'étranger.

Sopranos

Solange AÑORGA
Geneviève BOULESTREAU
Caroline CHASSANY
Sylvie COLAS
Claire HENRY-DESBOIS
Kaoli ISSHIKI
Violaine LUCAS
Yoko TAKEUCHI
Altos
Charlotte BAILLOT
Emmanuelle BISCARA
Isabelle DUPUIS-PARDOEL
Anne GOTKOVSKY
Catherine HUREAU
Katalin KAROLYI (alto solo in *Ket kanon*)
Hélène MOULIN
Catherine RAVENNE
Valérie RIO

Ténors

Stéphane BAGIAU
Samuel HUSSER
Matthieu KOTLARSKI
Christophe LE HAZIF
Nicolas MAIRE
Pascal PIDAULT
Benoît PORCHEROT
Bruno RENHOLD

Basses

Bertrand BONTOUX
Pierre CORBEL
Paul-Alexandre DUBOIS
Eric GUILLERMIN
Pierre JEANNOT
Claude MASSOZ
Jean-Loup PAGESY
Guillaume PÉRAULT



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

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
© Festival d'Automne à Paris 2000

“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-04-PRGS

 **fondation**
france telecom

www.francetelecom.com/fondation