ROTUNDO EDITORE

FESTIVAL

ROMA EUROPA

Villa 1 9 8 8 Medici

CHI CONOSCE I PROBLEMI DELL'UOMO, CAPISCE IL SIGNIFICATO DELL'ARTE.

Festival di Villa Medici 1988

Esprimere la realtà che viviamo, interpretando le situazioni, i problemi, le attese del nostro tempo: è questo il privilegio dell'arte; è questo il suo significato profondo, la sua testimonianza sociale. Una testimonianza che Assitalia sa comprendere: perchè nella stessa realtà Assitalia lavora e si impegna; perchè conosce i problemi della gente. Assitalia è anche quest'anno sponsor ufficiale del Festival di Villa Medici: una scelta di coerenza ad una politica che la vede presente anche come assicuratrice in alcuni dei più rilevanti appuntamenti del mondo artistico e culturale italiano. Assitalia si pone al servizio del progresso sociale e dello sviluppo civile e sa trovare nell'arte una risposta importante ed una spinta sempre nuova al proprio impegno d'ogni giorno.

Assitalia

gruppo IMA

SPONSOR UFFICIALE FESTIVAL DI VILLA MEDICI

FESTIVAL

EUROPA

ROMA

1988

VILLA MEDICI

ROTUNDO

FESTIVAL

EUROPA

1988

VILLA MEDICI

COMUNE DI ROMA

ASSESSORATO ALLA CULTURA
LUDOVICO GATTO - ASSESSORE

ACCADEMIA DI FRANCIA A ROMA

JEAN MARIE DROT - DIRETTORE

REGIONE LAZIO

ASSESSORATO AL TURISMO
PAOLO ARBARELLO - ASSESSORE

COMMISSION DES COMMUNAUTES EUROPEENNES

DIRECTION GENERALE DE L'INFORMATION,
DE LA COMMUNICATION ET DE LA CULTURE
CARLO RIPA DI MEANA - COMMISSARIO

CON IL PATROCINIO DI

MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO
MINISTERO DEI BENI CULTURALI E AMBIENTALI
MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
CENTRE NATIONAL DU CINEMA
ASSOCIATION FRANCAISE DE L'ACTION ARTISTIQUE
UNESCO - SACEM

CON LA PARTECIPAZIONE DI

AMBASCIATA DI FRANCIA IN ITALIA
AMBASCIATA DI FRANCIA PRESSO LA SANTA SEDE
ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA.
GESTIONE AUTONOMA DEI CONCERTI
ACCADEMIA NAZIONALE DI DANZA
ORCHESTRA SINFONICA DELLA RAI DI ROMA
SEDE REGIONALE LAZIO
SACIS

ROMAEUROPA - ORGANIZZAZIONE

ASSOCIAZIONE AMICI DI VILLA MEDICI

Monique Veaute, Direttrice Artistica
Leonetta Bentivoglio, Pierre-Henri Deleau, Bernard Faivre d'Arcier, Fabrizio Grifasi, Consulenti
Giuseppe Fontana, Amministratore Generale
Giampiero Fontana, Gestione amministrativa

Fiora Sgaravatti, Coralie Barthelemy, Latifa Daoui,
Madeleine Lagneau, Laura Gonzales, Segreteria e Traduzioni
Francine Legrand, Reception
Philippe Tivillier, Direttore Tecnico

Simona Barabesi e Dino Trappetti, Ufficio Stampa e Relazioni Pubbliche

Dominique Durand, Immagine esterna Jean Paul Chambas, Immagine edizioni
Mauro Fanti, Carlo Alberto Coraggo, Coordinamento grafico
Sistema Dinamo, Comunicazione, Produzioni esecutive, Distribuzione

Assessorato alla Cultura del Comune di Roma

Carlo Melappioni, Dirigente Superiore della 10ª Ripartizione
Italo Ceccarelli, Responsabile Ufficio Tecnico della 10ª Ripartizione
Alberto Maria Arzilli, Primo Dirigente Ufficio Spettacolo della 10ª Ripartizione
Maurizio Caminito, Responsabile Programma Artistico
Marco Maderni, Coordinamento Tecnico
Enrico Mastrangelli, Responsabile Progetto Tecnico e Allestimenti
Raffaele De Lio, Organizzazione

Realizzazione Tecnica

Pontal - Strutture
Nit - Impianti
Giada - Servizi
Enidata - Servizi informatici

FESTIVAL ROMAEUROPA 1988
RENCONTRES EUROPEENNES DE MUSIQUE, DE DANSE ET DE CINÉMA À LA VILLA MÉDICIS

Depuis trois ans, mon plus grand effort, à la Villa Médicis, à côté de l'accueil des boursiers de l'Etat français, aura été de créer, au coeur de Rome, un chaleureux dialogue franco-italien qui, au-delà des manifestations régulières, telles qu'expositions, colloques, projections de films, rencontres avec des écrivains de nos deux pays, aura pris la forme, deux fois par an, en français et en italien, d'une revue "Journal de Voyage Villa Médicis", et d'autre part, sous l'impulsion de Monique Veaute, son Directeur artistique, d'un *Festival de Musique, de danse et de cinéma*.

A quatre ans de l'échéance de 1992 qui, en Europe, verra tomber les frontières et nous obligera à travailler, à communiquer, à construire les uns avec les autres, il est temps, selon moi, de tenter le mariage des hauts lieux de notre passé avec la créativité tumultueuse de notre époque.

En 1986, le thème retenu fut *"Baroque et Tendances"* avec W. Christie, Olivier Messiaen, la première mondiale du "Racine" de Bussotti.

En 1987: la Méditerranée comme source d'inspiration des grands Prix de Rome: Berlioz, Debussy, avec l'inoubliable soirée où Pierre Boulez, à la tête de l'Orchestre de Paris, nous a donné le Daphnis et Chloé de Ravel; la première mondiale du film sur Maria Callas; *Intolérance de Griffith avec, en direct, la musique de Duhamel et Jansen, interprétée par l'Orchestre de l'Ile de France.*

En 1988, volontairement j'ai choisi, avec l'appui de Giovanni Pieraccini notre Président, de faire de la Villa Médicis, pendant le plus beau mois de l'été romain, un carrefour de rencontres *au niveau européen*. Chaque jour, à II heures du matin, dans le Grand Salon de la Loggia, au lendemain des concerts, spectacles et projections des films du cycle du cinéma d'auteur, toutes celles et tous ceux qui le voudront pourront venir dialoguer avec nos hôtes, avec Pierre Boulez, avec Iannis Xénakis, avec Gerzy Ligeti, pour la musique; avec Jean-Claude Gallotta et les jeunes chorégraphes de la danse moderne italienne; et enfin avec les metteurs en scène qui, aux quatre coins de notre continent, essaient de maintenir, contre vents et marées, la qualité du cinéma d'auteur (1988 n'est-elle pas l'année européenne du cinéma et de la télévision?).

Chacune de ces rencontres sera enregistrée et publiée dans un numéro spécial de notre revue "Journal de Voyage - Villa Médicis", afin que nous puissions, nous souvenir de ce qui aura été dit, proposé, rêvé.

Ainsi, grâce à la collaboration toujours plus étroite avec l'Assessorat à la Culture de la Ville de Rome, grâce à la générosité renouvelée de l'ASSITALIA et de l'ENI, grâce encore à l'aide apportée par l'Assessorat au Tourisme de la Région du Latium, et par certaines entreprises françaises telles que le Crédit Foncier de France, Cerus, la Caisse des Dépôts et Consignation, Yves Saint-Laurent, sans oublier l'appui personnel et amical de son Excellence Jacques Andreani, Ambassadeur de France en Italie, et de son Excellence Bertrand Dufourcq, Ambassadeur de France près le Saint Siège, et de Carlo Ripa di Meana, Commissaire à la Commission des Communautés Européennes, la preuve aura été apportée qu'un vrai dialogue franco-italien peut favoriser ces rencontres qui annoncent celles que nous devrons, quotidiennement, prévoir, réaliser, dans l'Europe des Cultures de l'après 1992.

N'est-ce pas seulement en tentant de nous mieux comprendre, qu'ensemble nous saurons répondre à cette attente de tant de peuples qui, espèrent que l'Europe des Droits de l'Homme saura donner, une fois encore, un sens à la vie de demain.

Jean-Marie Drot
Directeur de
L'Académie de France à Rome

Siamo ormai al terzo anno del Festival di Villa Medici "RomaEuropa", che apre l'estate romana. Esso è il frutto di una collaborazione intensa di molteplici forze: dai due governi, italiano e francese, alla CEE, dalla Regione Lazio al Comune di Roma, da istituzioni culturali come Santa Cecilia, sotto l'impulso di un'associazione volontaria, "gli Amici di Villa Medici" che unisce uomini della cultura, dell'arte, dell'economia e della politica.

La volontà comune di tante forze di diversi livelli, di tante energie pubbliche e private, di grandi imprese economiche è quella di dar voce, in Roma, al dialogo franco-italiano nel più vasto quadro della Comunità europea, nel momento delicato e decisivo della ripresa degli sforzi per dare al nostro Continente una reale e solida unità. Questa unità è certamente fondata sul comune destino e sui comuni interessi economici e politici (onde l'impegno in atto per il "mercato unico" del 1992), ma è resa possibile dalla base della comune cultura e della comune civiltà, unità più profonda delle differenze e caratteristiche delle diverse nazioni.

La nascita ed il consolidamento del Festival di Villa Medici non sono stati facili. C'è stato, anzi, chi ha temuto che esso potesse degradare — con un'invasione di spettacoli — la gloriosa ed antica tradizione dell'Accademia, ma spero che questi timori siano stati dissolti dalla constatazione dell'alto scopo culturale perseguito dal Festival: quello appunto di dar viva voce alle forze della musica, del balletto, del cinema, delle arti figurative che operano in Francia ed in Italia, così come in altri paesi d'Europa.

Vorremmo anzi che queste voci si moltiplicassero, che anche altre istituzioni culturali dei paesi europei, presenti in gran numero a Roma, si affiancassero a Villa Medici (così come cominciano a fare i tedeschi a Villa Massimo), affinché l'estate romana possa diventare veramente l'estate della cultura europea.

Il Festival di Villa Medici, come si può constatare dal programma, porta a Roma le voci degli artisti contemporanei, pur attento anche alle voci del passato, e quindi alla storia, che è stata sempre una storia di stretti rapporti, di interconnessioni, fra le varie realtà nazionali, sia pure nell'alterna vicenda di contrapposizioni e di collaborazioni.

Un esempio di questo sguardo al passato è quest'anno la rappresentazione del Martyre de Saint Sebastian, che è opera di Debussy e di D'Annunzio, di cui ricorre il cinquantenario della morte. Debussy visse a Villa Medici, D'Annunzio in Francia, ed il "Martyre" vide la luce a Parigi. Nel comune lavoro di questi due artisti c'è quasi l'immagine fisica dei perenni legami delle culture dei due paesi.

Giovanni Pieraccini
Presidente dell'Associazione "Amici di Villa Medici"

Il Festival Romaeuropa - Villa Medici 1988 rientra anche quest'anno in un ciclo di manifestazioni a carattere internazionale, che questo Assessorato ritiene di dover programmare e possibilmente rafforzare, per tutta una serie di ragioni da me più volte ribadite a voce e per iscritto.

Innanzitutto, il carattere particolare di una città come Roma: meta di stranieri proprio perché culla di civiltà diverse, centro ideale di un'Europa che ha bisogno di tenersi stretta alle ragioni culturali della sua storia e della sua identità. E poi, i tanti motivi di affinità che ci legano alle nazioni amiche dell'Europa: alla Francia come alla Germania; a tutti quei popoli che continuano a credere nell'unità del Vecchio Continente, e che certo vorrebbero una circolazione di idee e di cervelli assai più vasta di quanto in realtà si riesca ad ottenere.

Lo scorso anno, alcune iniziative di chiaro significato furono da me portate avanti e ottennero un buon successo di pubblico e di critica; esse coinvolgevano ambasciate ed istituzioni internazionali, ed ebbero il loro punto più alto proprio negli spettacoli di Villa Medici. Ritengo che tali scelte politiche e culturali debbano essere riprese ed allargate; e a tal proposito, vorrei dire che non è stato certo per cattiva volontà che il numero e la varietà di tali manifestazioni poterono sembrare limitati. Su Roma insistono molti enti ed istituti di alta cultura, italiani e stranieri, cercare collegamenti e collaborazioni con essi mi pare doveroso, al di là del significato politico che se ne possa dedurre. Si tratta di vedere, di volta in volta, in quali modi e con quali tempi queste collaborazioni possano realizzarsi.

Le esperienze fin qui condotte sono da giudicare positivamente; il che ci incoraggia ad una maggiore spinta propulsiva, affinché Roma si collochi sempre meglio all'interno di un circuito culturale, internazionale, ricco e stimolante.

Ludovico Gatto
Assessore alla Cultura
del Comune di Roma

Fin dall'origine il festival "RomaEuropa" ha suscitato l'interesse ed il favore non solo del pubblico romano ed italiano, ma anche di quello, più vasto, d'Europa.

Il successo delle precedenti edizioni è inequivocabilmente testimoniato dall'attenzione riservata dai media a questa iniziativa.

Io vorrei qui chiaramente sottolineare l'interesse con il quale la popolazione di Roma segue il Festival: l'apertura di Villa Medici e dei suoi giardini per ospitarvi manifestazioni artistiche di grande livello, costituisce l'occasione di avvicinamento e, oserei dire, di interpenetrazione culturale fra una prestigiosa Istituzione e la Città che la ospita. Villa Medici non costituisce solo l'occasione per rinsaldare ancor più i legami fra due Paesi fratelli: sta diventando invece una delle sedi più prestigiose di spettacoli, incontri, scambi di esperienze e di dibattiti della cultura dei Paesi della Comunità europea e dell'Europa intera.

Il programma del 1988, per ampiezza ed originalità e per il coinvolgimento di tante altre importanti istituzioni, testimonia ampiamente di un impegno organizzativo che a prezzo appieno, non solo quale membro del Comitato degli Amici di Villa Medici, ma anche e soprattutto quale membro della Commissione delle Comunità europee, responsabile dei problemi della cultura.

Mi sia infine permesso ricordare lo sforzo compiuto, in occasione dell'"Anno Europeo del Cinema e della Televisione" per dotare il festival di una sezione Cinema Musicale e Cinema d'Autore che raccoglie i capolavori europei.

Carlo Ripa di Meana
Commissario europeo alla Cultura

PIERRE BOULEZ AU PALAIS FARNÈSE...

Pierre Boulez concilie les talents les plus divers et les plus rares: son oeuvre de compositeur suffirait à justifier son renom international; mais c'est aussi le chef d'orchestre qui a triomphé de Paris à Rome, de Bayreuth à Osaka, de Londres à New-York, le théoricien qui a écrit plusieurs ouvrages fondamentaux, le Professeur du Collège de France, le fondateur et le directeur du Domaine Musical naguère et plus récemment de l'IRCAM et de l'Ensemble InterContemporain, le découvreur parmi les nouvelles générations de talents nouveaux dont il s'ingénie à favoriser l'essor.

Le Palais Farnèse va donc ouvrir ses portes pour quelques jours à l'ambassadeur le plus prestigieux de la musique française et ce sera un grand plasir pour moi que de l'y accueillir en même temps que le public romain.

L'Ambassade de France en Italie ne pouvait trouver meilleure occasion pour s'associer à la réussite du Festival de la Villa Medicis qui organise chaque année, dans l'esprit de l'amitié franco-italienne et de l'ouverture européenne, des manifestations artistiques d'une haute qualité.

Jacques Andreani
Ambassadeur de France en Italie

Per i romani Villa Medici ha sempre rappresentato un punto fermo nella geografia della città sia in senso positivo che negativo.

Positiva, anzi, eccezionale è, infatti, sempre stata l'immagine che la città ne ha ricavato nella tradizionale iconografia del complesso di Trinità dei Monti al quale la facciata della villa è indissolubilmente legata.

Meno positiva è, invece, stata in anni lontani la permanente chiusura dei giardini di Villa Medici ai romani, ennesima "enclave" verde, anello d'una lunga catena di storiche ville romane, per un verso o per l'altro — extraterritorialità, uso privato, degrado ambientale, disinteresse delle amministrazioni — sottratte all'uso quotidiano degli abitanti della città e dei turisti.

Da qualche anno in qua la situazione era lievemente migliorata con la possibilità offerta dall'Accademia di Francia di ammettere il pubblico una volta alla settimana alla visita d'una parte dei giardini.

Da due anni, per iniziativa congiunta dell'Accademia e dell'Associazione degli amici di Villa Medici nelle persone di Mr. Drot e del sen. Pieraccini la Villa è stata aperta a tutti i romani con l'occasione di coinvolgerli in spettacoli d'arte musicale, teatrale, etc.: migliore soluzione unitaria alla dicotomia d'immagine di cui si diceva, non poteva essere trovata. Nè potevano Comune di Roma e Regione Lazio sottrarsi all'onere anche finanziario di sostenere un'iniziativa così prestigiosa: la Roma estiva sonnolenta dopo le serate dell'effimero, avara di risorse per i turisti e per i romani ha trovato un primo luogo geometrico dell'incontro di culture che la riportino ad un agognato, legittimo, ruolo di rilievo nell'ambito europeo.

L'Assessorato al turismo della Regione Lazio nell'inaugurare con il 1988 la stagione che si spera lunga della sua concreta partecipazione alla manifestazione offrirà anche una replica nella splendida piazza del Palazzo dei Papi a Viterbo: prima esperienza d'un dipanarsi assai più vasto di iniziative previsto per il 1989 e il 1990 in altri siti storici della Regione, a torto considerati "minori", con l'intento di dare anche spazio ad un allargamento di orizzonti culturali che muovendo dalla sintesi italo-francese abbraccino via via Spagna, Gran Bretagna, Germania ed altre esperienze mitteleuropee. Tutto ciò per riportare a Roma, alla Regione Lazio e ai loro siti etruschi, romani, medioevali, rinascimentali un fiorire di iniziative e di spettacoli che dalle estati effimere velocemente dissoltesi nel nulla più assoluto le riportino ad essere cuore pulsante e vivo dell'Europa dagli anni novanta.

prof. Paolo Arbarello
Assessore al turismo e allo sport
della Regione Lazio





ACCADEMIA NAZIONALE DI DANZA

L'Accademia di Danza ha iniziato la sua attività fin dal 1940 allorché fu istituita in Roma la Regia Scuola di Danza annessa all'Accademia d'Arte Drammatica (legge 22.2.1940 n. 165) che divenne con D. Lv. 7.5.1948 n. 1236 istituto autonomo con la denominazione di Accademia nazionale di Danza. Ulteriore sviluppo ha avuto poi con la legge 4.1.51 n. 28 e con la legge 18.5.1958 n. 297.

Per il suo specifico compito di formazione tecnico- professionale e artistica, l'Accademia nazionale di Danza è articolata in vari corsi che coprono un lungo arco di studi, da quelli propedeutici a quelli di perfezionamento, studi che prevedono anche l'affiancamento di materie culturali e un parallelo corso di studi medio-superiori.

Finalità dell'Accademia è infatti quella di preparare nuove leve di danzatori la cui coscienza professionale sia formata attraverso un rigoroso studio della tecnica accompagnato anche però da un sistematico studio di tutte quelle discipline (solfeggio, storia della musica, storia della danza, storia dell'arte, teoria della danza, composizione e coreografia, teoria e scrittura della danza ecc.) che coadiuvando alla formazione della personalità, offrano un bagaglio di conoscenze e abituino ad un'analisi critica attraverso la quale il repertorio grammaticale della danza venga acquisito come possibilità di linguaggio e quindi d'espressione. Tali studi comprendono infatti discipline come quelle sopra ricordate in quanto la conclusione del ciclo di studi prevede la formazione di tre categorie di operatori coreutici: insegnanti, danzatori, coreografi la cui preparazione significhi precise e solide basi e non generica approssimazione ad una pratica artistica. Questo anche al fine di qualificare la danza e il suo insegnamento nonché la cultura coreutica in generale attraverso un continuo aggiornamento.

Nell'ambito dell'Accademia nazionale di Danza è stato costituito un Gruppo Stabile per consentire una esperienza teatrale e una sistematica attività concertistica quale naturale sbocco degli studi coreutici cui è preposta l'Accademia stessa. L'iniziativa, incoraggiata dalla attuale direttrice Giuliana Penzi, è stata patrocinata dall'Opera dell'Accademia Nazionale di Danza, Ente Morale autonomo preposto ad affiancare la vita dell'Accademia, potenziandone e incrementandone le attività culturali e le finalità professionistiche. In questa ottica l'Ente cura anche una notevole biblioteca, discoteca e cineteca al servizio degli allievi e di quanti si interessano al mondo della danza.

NUOVE INIZIATIVE DEL FESTIVAL "ROMAEUROPA" 1988

Il 1988 segna un nuovo capitolo nella storia del Festival, che, travalicando i limiti dell'asse ideale Roma-Parigi su cui si è incentrato fino ad ora, allarga il discorso in una prospettiva più ampia, proponendosi come punto di incontro della cultura europea.

Lo scopo è di evidenziare l'esigenza di un contatto più stretto e integrato tra le varie forme d'arte che proprio a Roma, incrocio e punto nodale di tante culture, può trovare il terreno ideale per radicare un nuovo dibattito su cui dovrà reggersi l'Europa culturale di domani.

Significative in questa direzione sono diverse iniziative, tendenti ad un coinvolgimento sempre maggiore dell'intera città.

La prima si articola in una serie di incontri coordinati da J. M. Drot che avranno luogo la mattina alle 11.00 nel gran Salone di Villa Medici, per tutta la durata del Festival. Nel corso di questi incontri, cui parteciperanno i vari artisti presenti alla manifestazione, il pubblico, che vi potrà accedere liberamente, avrà modo di conoscere e discutere i vari spettacoli con gli autori, i registi, gli interpreti interessati. Sarà questo il modo per avviare un dialogo costruttivo e uno scambio di idee e di informazioni tra la comunità intellettuale ed artistica, composta da italiani ma anche da tanti stranieri e noi, i responsabili del Festival.

L'altra novità di rilievo è il decentramento degli spettacoli. Non più, quindi, solo negli spazi di Villa Medici, ma diffusi capillarmente per tutta la città, e in particolare nei luoghi appartenenti alla comunità francese, che con questo gesto ospitale ha voluto dimostrare la profonda amicizia che la lega a Roma. Ecco quindi aprirsi le porte di Palazzo Farnese, la splendida dimora rinascimentale costruita dal Sangallo e da Michelangelo per Alessandro Farnese (Papa Paolo III), ed oggi sede dell'Ambasciata di Francia; e di un altro gioiello di architettura cinquecentesca, la Chiesa di san Luigi dei Francesi. Altri spettacoli, e in particolare la danza e il cinema avranno luogo rispettivamente all'Accademia nazionale di Danza e all'Orto Botanico.

Anche dal punto di vista puramente artistico il Festival Romaeuropa 1988 presenta importanti novità. Per la prima volta, infatti, insieme all'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e avvalendosi di volta in volta della collaborazione di altri enti, affronta la produzione di spettacoli. La più impegnativa è senz'altro quella del "Martyre de Saint-Sébastien", l'opera scritta in francese da Gabriele D'Annunzio su musica di Claude Debussy, che sarà presentata a chiusura del Festival in un nuovo allestimento in prima mondiale.

Ho affidato a due artisti francesi molto conosciuti, J. P. Chambas e J. P. Vincent la rilettura di quest'opera insolente e magnifica. Festeggiare D'Annunzio non è assolutamente semplice, la sua storia personale e la sua opera sollevano polemiche e accendono passioni; non abbiamo rifiutato nessuna di queste situazioni.

Inoltre, le proposte della Nuova Danza Italiana, che vede in scena quattro giovani compagnie, costituiscono delle novità assolute coprodotte dal Festival.

In effetti, l'idea di creare a Roma un trampolino per due giovani coreografi non fa che rispondere a una grande attesa: quella di avere sulla scena internazionale dei nuovi nomi nel campo della danza contemporanea; subito dopo il loro esordio a Roma, infatti, questi artisti saranno presentati in Francia nell'ambito di un programma di scambi culturali.

Infine, la sezione cinema, oltre al kolossal "Cabiria", i cui testi furono scritti da Gabriele D'Annunzio, artista che meglio di chiunque altro ha saputo amalgamare la cultura italiana a quella francese, proporrà un programma di autori europei, tra i più rappresentativi della nuova generazione.

Monique Veaute
Direttrice Artistica
Festival RomaEuropa

GLI AMICI DI VILLA MEDICI

Presidente
Giovanni Pieraccini

Comitato direttivo
Jacques Andreani
Paolo Arbarello
Jean-Marie Drot
Ludovico Gatto
Gioacchino Lanza Tomasi di Lampedusa
Adrien Maeght
Achille Perilli
Renzo Piano
Gillo Pontecorvo
Edoardo Pugliese
Franco Maria Ricci
Carlo Ripa di Meana
Francesco Siciliani
Monique Veaute

Soci
Monique Adorf
Francesco Agnello
Franco Maria Albertini
Anna Amati
Giulio Andreotti
Jean-François Arrighi de Casanova
Giovanni Auletta Armenise
Claudine Auger
Dino Basili
Fabio Borrelli
Gildas Bourdet
Charles Brabant
Jean-Michel Brosseau
Franco Bruno
Gérard Calderon
Franco Carraro
François Chalais
Lucien Clergue
Michèle Cotta
Silvaine Coquet Macchi
Geneviève Dindin
Nicole Doukhan
Georges Duby
Dominique Durand
Henry Ergas
Bernard Faivre d'Arcier
Marie-Jeanne Faure
Federico Fellini
François Frangeul
Guido Franceschetti
Philippe Gamba
Agostino Gambino
Patrick de Genevraye
Raymond Georis
Camilla Ghezzi
Antonio Ghini
M. Girard
Vincenzo Gravili
William Greenway
Alla Kent
Marina Malfatti La Rocca
Umberto La Rocca
Antonio Lancellotti
Dora Liguori
Gilles Loiselle
Tatiana Luciani
Maria A. Maciocchi
Oscar Mammi
Bartolomeo Manna
Jean-Claude Michaud
Mario Monicelli
Michel Moritz
Raluca Natham
Lorenza Noli
Elisa Olivetti
Roger O'Neill
Marcello Pacini
Renato Palazzo
Giuseppe Petrilli
Enzo Poli
Paolo Portoghesi
Francesco M. Possenti
Elvi Ratti
Massimo Riposati
Jean-Loup Roubert
Serge Silberman
Francesco Sisinni
Tilde Sorrentino
Pierre Soulages
Carlo M. Tardivo
Mario Tellini
Alain Tinicaut
Alma Tomasi
Antonio Tranquilli
Robert Trudel
Cristina Zegretti

IANNIS XENAKIS

VILLA MEDICI

1 luglio e 2 luglio ore 21,30

Opere
EUROPA CANTAT (IDMEN)
per Percussioni e Coro

CREAZIONE MONDIALE PER SYLVIO GUALDA

"PLEIADES"
per sei percussionisti

Direzione musicale e solista
SYLVIO GUALDA

Ensemble "LES PLEIADES"
HELENE COLOMBI
MARIANNE DELAFON
CHRISTINE LAGNIEL
DOMINIQUE MATHIS
EVE PAYEUR
CLAIRE TALIBART

Coro della Radio Ungherese

Maestro del Coro
FERENC JAPSZOL

Luci
PHILIPPE TIVILLIER

Editore
EDITIONS SALABERT

IANNIS XENAKIS

VILLA MEDICI

8 luglio ore 21,30

* ORESTEIA *

Testo
ESCHILO
(brani tratti dalla Trilogia dell'Oresteia)

Direzione Musicale
MICHEL TABACHNIK

Direzione dei Cori
ROBERT WEDDLE

Solisti
SYLVIO GUALDA, Percussioni
SPYROS SAKKAS, baritono nel ruolo di Cassandra

INSIEME STRUMENTALE DI SANTA CECILIA

coro MAITRISE DE CAEN
direttore del coro ROBERT WEDDLE

coro dei LAETI CANTORES
direttore del coro GIOVANNI RAGO

coro di STRASBURGO
direttrice del coro VERONIQUE HANSS

coro delle VOCI BIANCHE DELL'ARCUM
direttore del coro PAOLO LUCCI

Impianto Fonico
GUY NOEL LECORRE-Sonomix

Luci
PHILIPPE TIVILLIER

Editori
BOOSEY & HAWKES e EDITIONS SALABERT

CERUS

POURQUOI IANNIS XENAKIS AU FESTIVAL ROMAEUROPA 1988?

Est-ce l'expérimentateur génial qui nous intéresse? Certainement l'art de Xenakis vit de l'expérimental, et c'est son interférence avec la science, les structures architecturales, l'interprétation concrète et le public qui achèvent la révélation de ce qui constitue réellement l'oeuvre. Sa musique ne peut vivre sans un besoin impérieux d'organisation, y compris celui du hasard, mais son essence reste le moment de son interprétation, le moment où il est joué. *Est-ce le visionnaire?* Celui qui pense qu'il n'y a aucune raison pour que l'art ne sorte, à l'exemple de la science, dans l'immensité du cosmos, et qu'il ne puisse modifier, tel un paysagiste cosmique, l'allure des galaxies.

"Ceci peut paraître de l'Utopie" — dit I. Xenakis, à sa soutenance de doctorat à la Sorbonne en 1976, et en effet c'est de l'utopie, mais provisoirement, dans l'immensité du temps. Par contre, ce qui n'est pas de l'utopie, ce qui est possible aujourd'hui, c'est de lancer des toiles d'araignées lumineuses au-dessus des villes et des campagnes, faites de faisceaux laser de couleur, telles un polytope géant: utiliser les nuages comme des écrans de réflexion, utiliser les satellites artificiels comme miroirs réfléchissants pour que ces toiles d'araignées montent dans l'espace et entourent la terre de leurs fantasmagories géométriques mouvantes; lier la terre à la lune par des filaments de lumière; ou encore, créer dans tous les cieux nocturnes de la terre, à volonté, des aurores boréales artificielles commandées dans leurs mouvements, leurs formes et leurs couleurs, par des champs électromagnétiques de la haute atmosphère excités par des lasers. Quant à la musique, la technologie des haut-parleurs est encore embryonnaire, sous- développée, pour lancer le son dans l'espace et le recevoir du ciel, de là où habite le tonnerre".

Est-ce l'oeuvre qui nous intéresse? C'est-à-dire la définition de la musique que I. Xenakis nous permet de repenser comme une condensation, peut-être plus forte que dans les autres arts. La musique, dès ses origines, dès l'antiquité a gardé la faculté de synthétiser vers l'abstrait comme si c'était là sa nature la plus profonde.

Les rapports avec les mathématiques, la programmation informatique, l'architecture sont tissés dans le langage créateur de I. Xenakis. L'alliage qui en résulte est cette oeuvre reconnaissable entre toutes, sans qu'il soit donné de savoir laquelle des composantes a servi l'autre. A son écoute l'auditeur devient chercheur, l'écoute: contemplation.

Monique Veaute
Directrice Artistique
Festival RomaEuropa
Villa Médicis

PERCHÉ INVITARE IANNIS XENAKIS AL FESTIVAL ROMAEUROPA 1988?

Ci interessa forse lo sperimentatore geniale? *Certo l'arte di Xenakis si alimenta di sperimentalismo ed è la sua interpenetrazione con la scienza, le strutture architettoniche, l'interpretazione concreta e il pubblico che ci rivelano la vera essenza dell'opera. La sua musica ha un imperioso bisogno di organizzazione, compresa quella del caso, ma l'interpretazione rimane il suo momento essenziale.*

Ci interessa forse il visionario nel suo pensiero che *l'arte, come la scienza, debba uscire nell'immensità del cosmo, e possa modificare, proprio come un paesaggista cosmico, l'andamento delle galassie?*

"Ciò può sembrare utopia" — dice Xenakis, al momento della laurea alla Sorbona nel 1976; in effetti è utopia, ma provvisoria, nell'immensità del tempo. In compenso, ciò che non è utopia e possibile oggi, è il lancio di tele di ragno luminose su città e campagna formate da raggi laser colorati: utilizzare le nubi come schermi che riflettono, i satelliti artificiali come specchi in modo che queste tele di ragno lanciate nello spazio ricoprano la terra con le loro fantasmagorie geometriche in movimento; collegare la terra alla luna con fili luminosi; o ancora creare in tutti i cieli notturni della terra delle aurore boreali artificiali ordinate nei loro movimenti, forme e colori, da campi magnetici di alte atmosfere attivati dai laser. Per quanto riguarda la musica, la tecnologia degli altoparlanti è ancora in via di studio per lanciare suoni nello spazio e riceverli dal cielo, dove alberga il tuono.

Ci interessa forse la sua opera? *In effetti, la definizione della musica di I. Xenakis ci permette di ripensarla come una condensazione, forse maggiore che negli altri campi artistici. La musica dalle sue origini, fin dall'antichità, ha mantenuto la facoltà di sintetizzazione verso l'astratto come se lì risiedesse la sua natura più profonda.*

Il rapporto con le scienze matematiche, la programmazione informatica, l'architettura sono intessute nel linguaggio creativo di I. Xenakis. L'insieme che ne risulta è la sua opera, riconoscibile tra tutte le altre, senza che si sappia quale componente ha servito l'altra. Al suo ascolto si diventa ricercatori, l'ascolto è una sorta di contemplazione.

Monique Veaute
Direttrice Artistica
Festival RomaEuropa
Villa Medici

Extrait de Arts/Sciences Alliages
Iannis Xenakis

Olivier Messiaen/Michel Ragon/Olivier Revault D'Allonnes/Michel Serres/Bernard Teyssèdre/Editions Castermann

Olivier Messiaen. — Vous semblez ramener l'histoire et surtout les débuts de la musique à la naissance des gammes, des modes, des échelles. Avant ces échelles, et vous le reconnaissez vous-même, on utilisait seulement des tétracordes. Mais ne pensez-vous pas qu'au tout début de l'humanité, il y a eu d'abord le cri? Le cri de joie, le cri de douleur: c'est le *langage exclamatif* (aussi bien parlé que musical). Puis l'écoute et l'imitation d'autres sons, le bruit du vent, le bruit de l'eau, le chant des oiseaux, etc.: c'est le *langage imitatif* (qui est surtout musical et qu'on trouve cependant aussi dans les onomatopées primitives). Beaucoup plus tard sont venus les langages parlés syntaxiques et la phrase musicale organisée, et avec elle le préalable, le "hors-temps" comme vous l'appelez: des gammes, des modes, des échelles. Pourquoi vous arrêtez-vous à ce matériau de la gamme, à l'exclusion de tout le reste?

Iannis Xenakis. — Non, pas du tout. Vous voulez que j'en parle tout de suite? C'est vrai que je ne suis pas allé plus loin, peut-être par ignorance. Je ne sais pas ce qui s'est passé dans la tête de l'homme paléontologique d'il y a un million d'années on deux millions d'années ou trente millions d'années, comme on vient de le découvrir. On ne connaît pas du tout sa forme de pensée et si c'est depuis ce siècle que je regarde les siècles du passé, c'est parce que j'appartiens à ce siècle et, par conséquent, ne peux parler que de choses qui me sont compréhensibles. J'avoue que c'est sans doute un manque que de ne pouvoir entrer plus profondément dans ces questions que vous avez soulevées.

D'ailleurs, que veut dire "imiter", que veut dire "s'exclamer", qui sont avant la syntaxe, avant la règle, avant la construction, avant les structures, si petites soient-elles? C'est déjà une annonce de reconnaissance, de forme, donc une vision structurelle de l'environnement, en admettant que l'homme était une sorte d'objet en soi, la nature et son environnement quelque chose d'en dehors de lui et que, par conséquent, il y avait une imitation de ce qu'il percevait par ses sens. Je pense que, là aussi, on peut probablement dire que le fait d'être en mesure d'imiter le bruit du vent, le bruit de la grêle, ou de la foudre, etc., était une façon de construire, primitive peut- être, je n'en sais rien, mais déjà très complexe. La science d'aujourd'hui, quand je dis la science, c'est la pensée scientifique, a touché du doigt certaines des structures mentales de l'homme depuis quelque temps seulement. D'autres vont venir, mais il est difficile d'en parler; je ne parle que de choses qui sont relativement bien formulées, bien visibles. C'est pour cela que j'ai commencé avec les tétracordes qui sont déjà à un stade assez avancé de construction et je dois ajouter aussi que les tétracordes font partie d'une démarche culturelle ou scientifique ou d'organisation, c'est-à-dire d'un matériau. Il y en a également dans d'autres civilisations, comme celle du Japon, ou celle de la Chine ou celle d'Afrique, très anciennes, même plus anciennes peut-être (l'égyptienne on ne la connaît pas bien) que la civilisation grecque et qui ont d'autres approches où les tétracordes n'y sont pas. Par exemple, dans la musique du *Nô*, il y a la quarte, on peut dire que la quarte juste est une sorte de réalité universelle, mais la construction intérieure de la quarte est une chose peut-être spécifique du temps du III^{e} ou IV^{e} siècle avant l'ère chrétienne dans le domaine grec. Comme ce sont les tétracordes qui ont été à la base du système diatonique et donc de toute la musique postérieure jusqu'à l'époque actuelle, c'est ce fil conducteur historique et musicologique qui nous permet de faire des extrapolations, beaucoup plus que les périodes antérieures que j'appellerais pré- logiques, bien qu'elles ne soient pas du tout pré-logiques dans le domaine musical, j'entends. Et ce que vous nous dites est fondamental parce que, aujourd'hui, si on veut aller plus profondément dans ces questions mêmes de structures, il faudrait revenir ou plutôt s'éloigner de ces structures là, de ces concepts que nous avons de la musique, comme d'ailleurs il y aurait tendance de le faire maintenant pour des raisons tout à fait étrangères à la musique. Or, regardons les choses d'un oeil ou d'une oreille tout à fait nouvelle, avec des outils nouveaux. C'est la reconnaissance des formes. Si on recevait, on reçoit d'ailleurs, des signaux de l'espace intrastellaire, galactique, eh bien, il faudrait pouvoir savoir les distinguer du bruit pour voir s'ils sont ordonnés, s'ils ont une cohérence, et si cette cohérence est significative ou pas. Si elle est significative, c'est-à-dire si elle a des sources naturelles, je veux dire de la nature ou si elle a des sources d'autres êtres, qui se rapprocheraient de l'homme, n'est-ce pas, de ce type-là. Pour ce faire, il faut aller bien avant toutes les structures, toutes les formes de pensée que nous avons reçues par la civilisation et par l'école, et donc revenir à des situations; se reformer complètement et revenir à des situations pré-rationnelles, pré-logiques, pré-structurelles, pré-syntaxiques. Je ne sais pas si j'ai répondu à votre question.

Olivier Messiaen. — C'est une très belle réponse. Mais vous avez dit aussi que le passé était dans l'avenir, et l'avenir dans le passé, c'est pourquoi je me suis permis de toucher à des régions où notre connaissance défaille...

Olivier Messiaen. — On reconnaît la musique de Xenakis tout de suite. Pas seulement parce qu'il y a des glissandi ou des permutations, on la reconnaît à une certaine sonorité, à une certaine façon d'orchestrer, à une certaine façon de disposer les sons, qui diffère de celle des autres.

Iannis Xenakis. — Peut-être que la réponse à la question de Revault d'Allonnes est la suivante: dans la vie il y a deux façons de procéder, l'une c'est de faire les choses et l'autre de s'analyser. Or, la meilleure

Brani tratti da un'intervista pubblicata su: Arts/Science/Alliages

Iannis Xenakis/Olivier Messiaen/Michel Ragon/Olivier Revault D'Allones/Michel Serres/Bernard Teyssedre/ Presso: Castermann

Olivier Messiaen. — *Sembra lei faccia riferimento nella primissima storia della musica, alla nascita delle gamme, dei modi, delle scale. Prima delle scale, come lei stesso dice, si usavano solo i tetracordi. Non pensa che all'inizio dell'evoluzione dell'uomo ci sia dapprima il grido? Il grido di gioia, il grido di dolore: il* linguaggio esclamativo *(sia parlato, sia scritto). Poi l'ascolto e l'imitazione di altri suoni: il rumore del vento, dell'acqua, il canto degli uccelli, cioè* il linguaggio imitativo *(soprattutto musicale, si trova tuttavia anche nelle onomatopee primitive). Molto più tardi sono nati gli idiomi parlati sintattici e la frase musicale organizzata e con essa i preliminari, i "fuori tempo" come voi dite, delle gamme, dei modi, delle scale. Perché si ferma al materiale della gamma ed esclude tutto il resto?*

Iannis Xenakis. — *Non mi fermo affatto. Vuole che ne parli subito? É vero che non ho proseguito nella ricerca, forse per ignoranza. Non so cosa passava per la testa dell'uomo paleontologico di un milione, due milioni o trenta milioni di anni fa, come si sta scoprendo adesso. Non si conosce affatto la struttura del suo pensiero e se è da questo secolo che guardo indietro è perché vi appartengo e quindi posso parlare solo di ciò che mi è comprensibile. Convengo che è senz'altro una mancanza non poter conoscere più a fondo gli argomenti che lei ha proposto.*

D'altronde cosa significa "imitare", "esclamare", sono espressioni che vengono prima della sintassi, della regola, della costruzione e delle strutture, per quanto minime. È già un riconoscimento, un dare forma, dunque una visione strutturale dell'ambiente. Se si ammette che l'uomo è una sorta di oggetto in sé, la natura e il suo ambiente qualcosa al di fuori di esso, quindi imitazione di ciò che percepisce con i sensi. Probabilmente il fatto di poter imitare il rumore del vento, della grandine o del fulmine, ecc. era già una forma di costruzione, primitiva forse, ma già molto complessa. La scienza attuale e intendo il pensiero scientifico, ha approfondito alcune strutture mentali dell'uomo, solo da poco tempo. Altre verranno, ma è difficile il parlarne; non tratterò qui che di cose già relativamente ben formulate, ben visibili. Per tal motivo, ho iniziato con i tetracordi che sono già uno stadio avanzato di costruzione e debbo aggiungere che i tetracordi fanno parte di un procedimento culturale, scientifico od organizzativo, quindi di un certo materiale. Materiale presente in altre civiltà, come la giapponese, la cinese o l'africana, molto antiche, forse più antiche ancora della civiltà greca (l'egiziana non è ancora molto conosciuta), le quali hanno un'evoluzione diversa, in cui sono assenti i tetracordi. Ad esempio, nella musica del teatro Nô, troviamo la quarta, possiamo dire che la quarta è una sorta di realtà universale, ma la sua costruzione interna è qualcosa di forse specifico del terzo o quarto secolo a.C. in Grecia. Visto che i tetracordi sono stati la base del sistema diatonico e quindi di tutta la musica posteriore fino ai nostri giorni, è questo filo conduttore storico e musicologico che ci permette di fare delle estrapolazioni, molto più che i periodi antecedenti che chiamerei pre-logici, anche se non sono affatto pre-logici in campo musicale. Quello che voi dite è fondamentale, visto che oggi si vogliono approfondire questi problemi di struttura, bisognerebbe rifarsi o meglio allontanarsi da tali strutture, da queste idee che abbiamo della musica, come in genere si tende a fare oggi, per ragioni completamente estranee alla musica. Quindi guardiamo le cose con occhio nuovo, con nuovi strumenti. É il riconoscimento delle forme. Se si ricevono dei segnali dallo spazio interstellare, galattico, ebbene bisogna saperli distinguere dal rumore, per verificare se sono ordinati, coerenti e se la loro coerenza è significativa. Se è significativa e quindi ha origini dalla natura o da altri esseri simili all'uomo non è di questo tipo. La coerenza viene prima di tutte le strutture, di tutte le forme di pensiero che abbiamo ricevuto dalla civilizzazione e dallo studio e dunque fa riferimento ad alcune situazioni pre-razionali, pre-logiche, pre-strutturali, pre-sintattiche. Non so se con questo ho risposto alla sua domanda.

Olivier Messiaen. — *É una risposta interessante. Ma lei ha detto che il passato è nel futuro e viceversa, per tale motivo mi sono permesso di toccare argomenti di scarsa conoscenza per noi.*

... La musica di Xenakis si riconosce immediatamente. Non solo per i glissandi o gli scambi, ma anche per una certa sonorità, per un certo modo d'orchestrare, di disporre i suoni che è diverso da qualsiasi altro.

Iannis Xenakis. — *Nella vita vi sono due modi di procedere, uno è l'azione e l'altro l'analisi. La migliore analisi per me è andare avanti, nego cioè l'analisi, la psicoanalisi, se volete, come metodo d'introspezione. Tanto più che se si toccano certi campi non si sa cosa si va a scoprire e si rischia di cadere in vuoti, in tranelli spaventosi. É dunque una tattica, per questo insisto a dire che la musica non è ermetica, mentre la parola analitica lo è.*

Olivier Messiaen. — *Io invece interrogo la sfinge tutti i giorni, visto che sono in analisi e non ne sono scontento. Ciò non mi impedisce di fare musica!*

Iannis Xenakis. — *Al di fuori di questioni tecniche, non vi date altre risposte?*

Olivier Messiaen. — *Io mi occupo solo di questioni tecniche. Ad eccezione di un fatto musicale puro, beninteso, non mi permetterei di fare degli accostamenti di intenzioni perché ne sarei incapace. Se mi è capitato di farlo è stato del tutto occasionalmente.*

Iannis Kenakis. — *Ma quando parla di tecnica musicale, a cosa si riferisce? A proporzioni, a durata, a combinazioni?*

Olivier Messiaen. — *Durata, armonia, modi, colori, ne parlo molto, so che lei non ci crede...*

Iannis Kenakis. — *Si tratta già, secondo me, di un campo diverso da quello tecnico.*

Olivier Messiaen. — *Anche l'orchestrazione per me è un fatto tecnico.*

Iannis Kenakis. — *Si tratta quindi di cose di cui si può parlare.*

analyse pour moi c'est de faire les choses, c'est-à-dire que je nie l'analyse, la psychanalyse, si vous le voulez, en tant que méthode d'introspection. D'autant plus que, si on touche à ces domaines, on ne sait pas ce que l'on va découvrir et on risque de tomber dans des trous, des pièges épouvantables. Donc, c'est une tactique, et c'est pour ça que je persiste à dire que c'est la "chose", la musique même qui, elle, n'est pas hermétique, contrairement à la parole analytique qui, elle, est hermétique.

Olivier Messiaen. — Et pourtant, moi j'interroge le sphinx tous les jours, puisque je fais une classe d'analyse, et je n'en suis pas plus malheureux. Ça ne m'empêche pas de faire de la musique!

Iannis Xenakis. — En dehors des questions techniques, est-ce que vous ne donnez pas d'autres réponses?

Olivier Messiaen. — Je ne m'occupe que des questions techniques.

Iannis Xenakis. — Alors...

Olivier Messiaen. — En dehors du fait musical pur, bien entendu, je ne me permettrais pas de faire des rapprochements dans les intentions parce que j'en serais bien incapable. Ou si je l'ai fait, ils sont tout à fait occasionnels.

Iannis Xenakis. — Mais quand vous dites technique musicale, ça se rapporte à quoi? Ce sont bien des proportions, des durées, des combinaisons?

Olivier Messiaen. — Durées, harmonies, modes, couleurs, j'en parle beaucoup, je sais que vous n'y croyez pas...

Iannis Xenakis. — C'est déjà d'un domaine hors technique à mon avis.

Olivier Messiaen. — L'orchestration aussi, pour moi c'est de la technique.

Iannis Xenakis. — C'est-à-dire que ce sont des choses dont on peut parler.

Olivier Messiaen. — C'est de la technique, proprement et purement et complètement musicale. C'est là-dessus que Revault d'Allonnes a essayé de vous interroger, me semble-t-il.

Olivier Revault D'Allonnes. — Et sur ce qu'il y a à côté, en-dessous, après la technique. Je ne crois pas trahir un secret en disant que j'ai vu Xenakis un jour devant sa table. Il avait sous les yeux une partition d'une oeuvre en gestation et il a regardé, arrêté par un détail. Il a dit: "Oh non, ça va faire moche", et il l'a enlevé. Alors c'est de la technique, ça? Je crois que ça arrive à tous les compositeurs.

Michel Serres. — En un mot, revenons à la question du choix.

Iannis Xenakis. — Oui, du choix arbitraire, intuitif, etc.

Michel Serres. — Qu'on peut appeler l'inspiration si on veut, mais qui reste un choix.

Olivier Revault D'Allonnes. — Alors, nous évitons là de plonger dans les régions boueuses de la subjectivité?

Iannis Xenakis. — La meilleure façon de s'y plonger n'est-elle pas de faire, justement, de la musique?

Olivier Revault D'Allonnes. — Le choix entre un nombre très élevé de possibilités a paru à Olivier Messiaen un problème très difficile, mais en fait un organe des sens, n'importe lequel, l'oreille, l'oeil, même le toucher, fonctionne exactement comme ça, c'est-à-dire reçoit une quantité énorme d'informations de sorte que ce que vous opposez, à savoir le problème technique du choix, du choix entre les millions de possibilités que vous avez d'une part, et d'autre part le problème subjectif de dire (comme on dit "au pif") "ça c'est moche", c'est exactement la même chose. Le pif justement, ou l'oreille ou l'oeil fonctionnent très exactement comme l'ordinateur, c'est-à-dire qu'ils reçoivent cinquante millions d'informations qu'ils trient et transmettent exactement. Par conséquent, il n'y a pas d'opposition entre ce que vous appelez la puissance, l'inspiration, l'événement, la sensorialité, et d'autre part ce problème qui vous paraît très difficile du choix entre une énorme quantité d'éléments. C'est ainsi que ça fonctionne, dans le vivant.

Iannis Xenakis. — Il y a même, dans la théorie des ensembles, le fameux axiome du choix de Zermelo, qui postule qu'on peut choisir d'une manière arbitraire ou à l'aide de la "révélation" un élément dans un ensemble donné; c'est de la mathématique et la mathématique tient ici un langage tout à fait esthétique si j'ose dire. C'était le problème. Et les machines à calculer sont des filtres.

Olivier Messiaen. — Des simulateurs.

Iannis Xenakis. — Des simulateurs de choix, qui ont des règles pour pouvoir choisir. L'homme, avec son oreille et ses sens, fait des choix beaucoup plus complexes que ne peut faire l'ordinateur actuellement, c'est-à-dire que la simulation des choix est encore à son balbutiement avec la technologie actuelle, l'automatisation des choix est encore très rudimentaire par rapport à l'homme.

Olivier Revault D'Allonnes. — Oui, on ne sait pas comment la commander. Les terminaux sensoriels le font, sans le savoir, mais ils le font.

Olivier Messiaen. — Je vais vous donner un exemple concret. Quand je note des chants d'oiseaux, je les note avec un papier et un crayon. Ma femme m'accompagne quelquefois, elle enregistre au magnétophone ces mêmes chants que je suis en train d'écrire. Or quand j'écoute, en rentrant à la maison, ce qu'a pris le magnétophone, je m'aperçois qu'il a fait les choses impitoyablement, il a tout pris, aussi bien des bruits horribles qui n'ont aucun rapport avec ce que j'étais venu chercher. Ces bruits je ne les avais pas entendus, je n'avais entendu que l'oiseau. Pourquoi n'ai-je pas entendu ces bruits-là? C'est ça, il y a un pourquoi, mon oreille a filtré bien sûr.

Iannis Xenakis. — C'est ce qu'on appelle l'écoute intelligente, l'écoute orientée. Ça correspond à un des critères de choix que vous vous êtes imposé sans le savoir d'ailleurs, parce que vous ne voulez écouter que les chants des oiseaux à travers les bruits de la forêt.

Olivier Messiaen. — *Si tratta di tecnica, propriamente, puramente e completamente musicale. Mi sembra che è su questo argomento che Revault d'Allonnes ha cercato di interrogarla.*

Olivier Revault D'Allones. — *E su ciò che è intorno, al di sotto, oltre la tecnica. Non credo di tradire un segreto dicendo che un giorno ho visto Xenakis al tavolo di lavoro. Aveva sotto gli occhi la partitura di un'opera in gestazione e la guardava, ostacolato da un dettaglio. Poi ha detto: "No, non va bene" e l'ha tolto. Si tratta di tecnica tutto ciò? Credo che tutti i compositori facciano così.*

Michel Serres. — *In una parola, torniamo alla questione della scelta.*

Iannis Kenakis. — *Sì, della scelta arbitraria, intuitiva, ecc.*

Michel Serres. — *Si può chiamare ispirazione, se si vuole, ma resta una scelta.*

Oliver Revoult D'Allones. — *Evitiamo dunque di tuffarci nelle fangose regioni della soggettività?*

Iannis Xenakis. — *Non è forse il fare musica il miglior modo di tuffarvisi?*

Oliver Revault D'Allones. — *La scelta tra un gran numero di possibilità è sembrata a Olivier Messiaen molto difficile, ma in definitiva un organo dei sensi, l'orecchio, l'occhio o il tatto stesso, funziona esattamente in questo modo; riceve cioè una quantità enorme di informazioni e ciò che gli opponete, cioè il problema tecnico della scelta, della scelta tra milioni di possibilità da una parte e dall'altra il problema soggettivo di dire approssimativamente "no, non va bene", sono esattamente la stessa cosa. Il naso, l'orecchio o l'occhio funzionano esattamente come il computer, cioè ricevono cinquanta milioni di informazioni che selezionano e trasmettono esattamente. Di conseguenza non vi è opposizione tra ciò che chiamate potenza, ispirazione, avvenimento, sensorialità e il problema che vi sembra difficile della scelta tra un'enorme quantità di elementi. Il mondo della vita funziona così.*

Iannis Kenakis. — *Vi è anche, nella teoria degli insiemi, il famoso assioma della scelta di Zermelo, che sollecita la possibilità di scelta in modo arbitrario o tramite la "rivelazione" di un elemento in un dato insieme; è matematica e in questo caso la matematica tiene un discorso assolutamente estetico. É il dato e le calcolatrici ne sono i filtri.*

Olivier Messiaen. — *Dei simulatori.*

Iannis Kenakis. — *Dei simulatori di scelta con regole per poter scegliere. L'uomo, con il suo udito e i sensi fa delle scelte molto più complesse di quanto possa fare un computer attuale, vale a dire che la simulazione delle scelte è in embrione rispetto alla tecnologia odierna, l'automatizzazione delle scelte è ancora molto rudimentale in rapporto all'uomo.*

Oliver Revault D'Allonnes. — *Sì, non si sa come ordinarla. I terminali sensoriali lo fanno, a loro insaputa, ma lo fanno.*

Olivier Messiaen. — *Vi darò un esempio concreto. Quando prendo nota del canto degli uccelli, lo faccio con carta e matita. Mia moglie qualche volta mi accompagna, registra al magnetofono gli stessi canti che io appunto. Quando poi ascolto a casa la registrazione, mi accorgo che il magnetofono è stato spietato, ha inciso tutto, anche degli orribili rumori che non hanno niente a che vedere con quello che stavo cercando. Non avevo udito questi rumori, solo il canto degli uccelli. Perché non mi ero accorto di quei rumori? La ragione è che il mio orecchio aveva filtrato bene.*

Iannis Kenakis. — *É ciò che si chiama l'ascolto intelligente, orientato. Corrisponde a uno dei criteri di scelta che lei si è imposto senza saperlo, perché non voleva ascoltare che il canto degli uccelli tra tutti i rumori della foresta.*

Olivier Messiaen. — *La mia attenzione era orientata verso gli uccelli e li ho sentiti, ma li ho sentiti ad esclusione di altri rumori estranei come le automobili o gli aeroplani...*

Iannis Kenakis. — *D'altronde, nella teoria dell'informazione, tutto ciò che non è il segnale voluto viene rifiutato come rumore.*

Olivier Messiaen. — *Si ascolta solo ciò che si vuole ascoltare.*

Michel Serres. — *Si ascoltano i segnali.*

Iannis Kenakis. — *Sì. E la difficoltà nell'apprezzare una qualsiasi opera, è la scelta esatta di ciò che è importante. É per tale motivo che quando si ascolta un'opera di Bach già sentita cento volte, mille volte, a seconda della scelta che si fa in quel momento, l'opera stessa può sembrare completamente diversa da quella che si era abituati a sentire. E non si tratta solo dell'interesse in sé di un'opera, si tratta anche dell'interesse della scelta individuale, dell'ascoltatore. Per questo, Newton quando gli è caduta la mela in testa ha esclamato: "Ho trovato! Eureka".*

Olivier Revault D'Allones. — *Tutto ciò chiarisce un po' la tua creazione, ma non ciò che non è buono o il suo contrario e a chi chiederlo, se non a voi compositori?*

Olivier Messiaen. — *Pocanzi, a proposito di struttura, abbiamo parlato delle fughe di Bach. Ora, non vi è niente di più strutturale (e scusatemi) di più noioso di una fuga di scuola. Bach ha concepito migliaia di fughe nella sua vita, ve ne sono dappertutto, nelle cantate, nelle Passioni, nella messa, nelle composizioni per organo e per clavicembalo. Queste fughe non hanno mai la struttura delle fughe scolastiche e sono diverse da tutte le altre dell'epoca perché trasfondono una certa gioia melodica e un controllo armonico che non appartengono che al grande Bach.*

Iannis Kenakis. — *Credo sia questo il problema.*

Olivier Messiaen. — *Dirò di più, nel grande Bach si trova un po' di quello che c'è anche nella sua musica. A volte troviamo delle volontà sovrapposte! Ad esempio, in certi corali la linea non si è potuta toccare perché era un testo sacro. C'era la* volontà *di lasciarlo tale quale. Nella parte inferiore grave, l'ostinato è una* volontà. *Nelle parti centrali i cromatismi sono anch'essi una* volontà. *Le tre volontà sovrapposte formano degli incontri*

Olivier Messiaen. — Mon attention était tournée vers les oiseaux et je les ai entendus, mais je les ai entendus à l'exclusion d'autres bruits mauvais comme les autos qui passent, ou les avions...

Iannis Xenakis. — A l'exclusion d'autres bruits. D'ailleurs, en théorie de l'information, tout ce qui n'est pas le signal que l'on a voulu, que l'on a sélecté, on le refuse, comme étant du bruit.

Olivier Messiaen. — On entend ce qu'on veut entendre.

Michel Serres. — On entend les signaux.

Iannis Xenakis. — Oui. Et la difficulté dans l'appréciation d'une oeuvre quelconque, c'est de choisir exactement ce qui est important. C'est pour cela que, lorsque l'on écoute une oeuvre de Bach qui est cent fois, mille fois écoutée, suivant le choix que vous faites à ce moment-là, elle peut vous paraître tout à fait différente de celle que vous aviez l'habitude d'entendre. Et ce n'est pas seulement l'intérêt en soi d'une oeuvre, mais c'est aussi l'intérêt de ce choix individuel personnel, de l'auditeur. C'est pour ça que Newton, tout à coup, recevant la pomme sur le nez, a dit: "J'ai trouvé! Eurêka".

Olivier Revault D'Allonnes. — Tout ça nous dit à peu près comment tu conçois ce que c'est que le choix, mais pas ce que c'est que le moche, ou son contraire, et à qui le demander sinon à vous, les compositeurs?

Olivier Messiaen. — Tout à l'heure, à propos de structure, nous avons parlé des fugues de Bach. Or, il n'y a rien de plus structurel et (excusez-moi) de plus ennuyeux qu'une fugue d'école. Bach a fait dans sa vie des milliers de fugues, il y en a partout, dans toutes ses oeuvres, dans ses Cantates, dans ses Passions, dans sa Messe, dans ses oeuvres d'orgue, dans ses oeuvres de clavecin. Ces fugues n'ont jamais la structure des fugues d'école et elles sont différentes de toutes les autres fugues de la même époque, parce qu'elles possèdent une certaine joie mélodique et un contrôle harmonique qui n'appartiennent qu'au père Bach.

Iannis Xenakis. — Oui, je crois que c'est là le problème.

Olivier Messiaen. — Je dirai plus, dans le père Bach il y a un petit peu ce qu'il y a chez vous. Il y a parfois des volontés superposées! Par exemple, dans certains chorals, vous avez la ligne du choral à laquelle il n'a pas pu toucher parce que c'était un texte sacré. Il l'a laissée telle quelle. C'est une *volonté*. Dans la partie inférieure grave, il y a un ostinato qui est aussi une *volonté*. Dans les parties centrales, il y a des chromatismes; c'est également une *volonté*, il n'en démord pas. Les trois volontés superposées donnent des rencontres extraordinaires, des accords et des contrepoints presque modernes qui pourraient être signés Debussy. Voilà peut-être une façon de comprendre comment une structure peut faire jaillir quelque chose de nouveau, de personnel.

Iannis Xenakis. — Sur un plan plus actuel, une structure de fugue n'est pas totalitaire, c'est-à-dire qu'elle montre des parties floues, libres, et des schémas qui sont plus ou moins suivis. Mais, à l'intérieur de ces schémas, il y a des "données d'entrée" comme on dirait en informatique aujourd'hui, qui permettent d'obtenir de ces mêmes schémas des résultats différents. Et dans les données d'entrée qui sont libres, on peut mettre beaucoup de quantité d'intelligence au sens large et de volontés contradictoires. Mais les schémas peuvent se traduire par une sorte de système, ou comme on dit, d'automate, puisqu'ils fonctionnent seuls, et la grande avance de la fugue sur toute la pensée scientifique de son temps, c'était justement qu'elle proposait des systèmes que la science ignorait. C'est seulement depuis quelque temps que la science se préoccupe d'une manière systématique et avec ses méthodes propres de systèmes, c'est-à-dire d'horlogeries, stochastiques ou déterministes.

Michel Serres. — Non. Au XVII^{e} siècle, un peu avant que Bach écrive des fugues ou avant que les écoles fassent faire des fugues, toute la pensée scientifique pensait aux automates. Finalement c'est une démonstration de contemporanéité entre les sciences et les arts.

Iannis Xenakis. — Oui, vous avez raison, Descartes aussi en parle beaucoup.

Michel Serres. — C'est ça, Descartes... Olivier de Serres.

Iannis Xenakis. — Mais l'automate abstrait n'était proposé que par les musiciens.

Michel Serres. — Ah bon, oui... c'est possible... les boîtes à musique faisaient fureur.

Iannis Xenakis. — Et les produits que proposait l'automate abstrait, ce sont les musiciens qui les matérialisaient en les jouant.

Michel Serres. — Oui, c'est vrai, ils étaient en avance sur la science, comme d'habitude.

straordinari, degli accordi e dei contrappunti quasi moderni, potrebbero essere di Debussy. Ecco un modo per comprendere come da una struttura può nascere qualcosa di nuovo, di personale.

Iannis Kenakis. — *Su un piano più attuale, una struttura di fuga non è totalitaria, vale a dire che presenta delle parti fluide, libere e degli schemi che sono più o meno seguiti. All'interno di questi schemi, vi sono dei "dati di entrata" come si direbbe oggi in informatica, che permettono di ottenere dagli stessi schemi dei risultati diversi. Nei dati di entrata liberi si può inserire una grande quantità di intelligenza in senso lato e delle volontà contraddittorie. Gli schemi possono tradursi in una sorta di sistema, o come si dice, di automa, visto che funzionano da soli e il grande anticipo della fuga su tutto il pensiero scientifico del tempo è stato il proporre dei sistemi che la scienza ignorava.*

É solo da poco che la scienza si occupa in modo sistematico e con i suoi propri metodi di sistemi, cioè di orologerie, stockastiche o deterministe.

Michel Serres. — *Al diciassettesimo secolo, poco prima che Bach scrivesse le sue fughe o prima che le scuole ne commissionassero, tutto il pensiero scientifico si rivolgeva agli automi. Era dunque una dimostrazione di contemporaneità tra le scienze e le arti.*

Iannis Kenakis. — *Ha ragione, anche Descartes ne parla molto.*

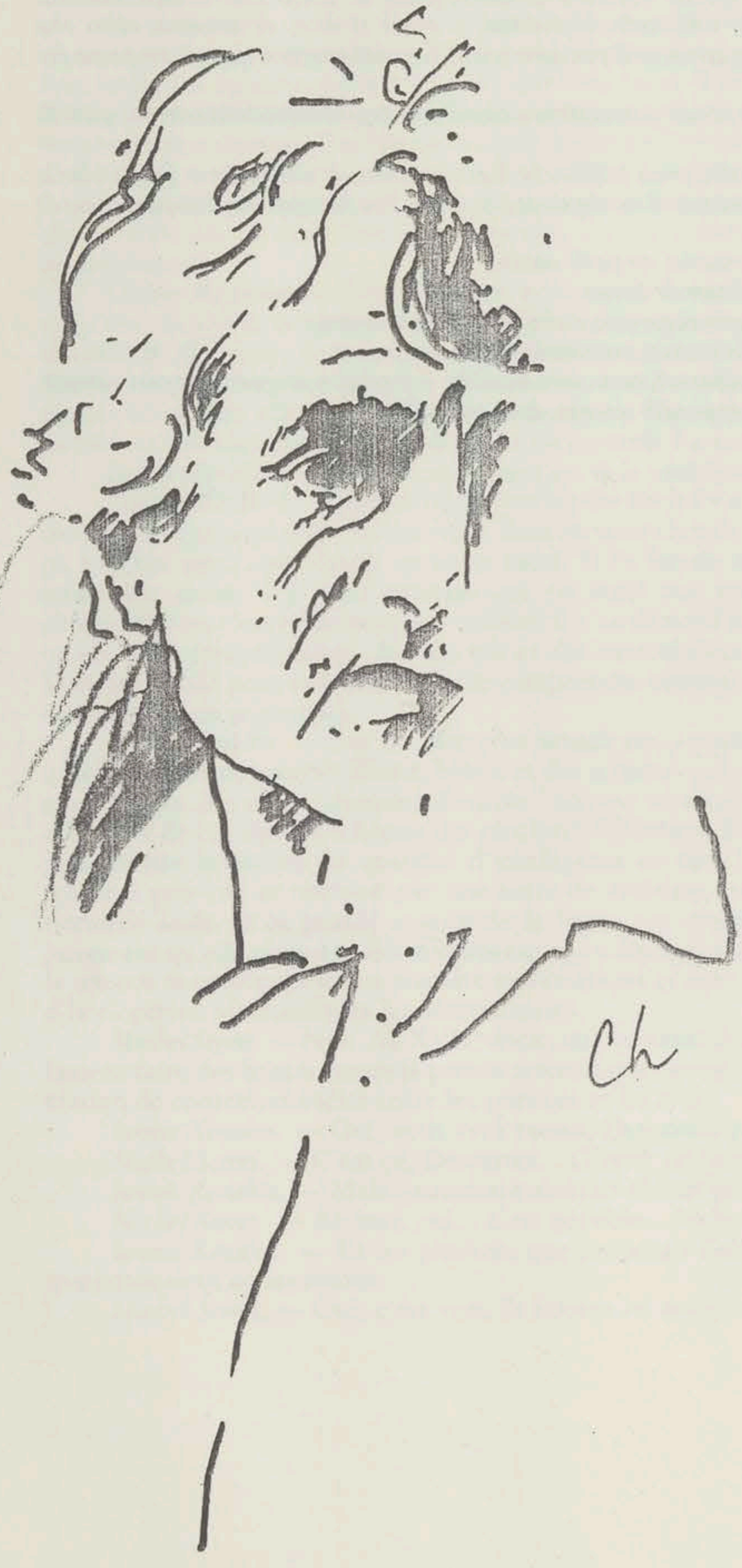
Michel Serres. — *É vero, Descartes... Olivier de Serres.*

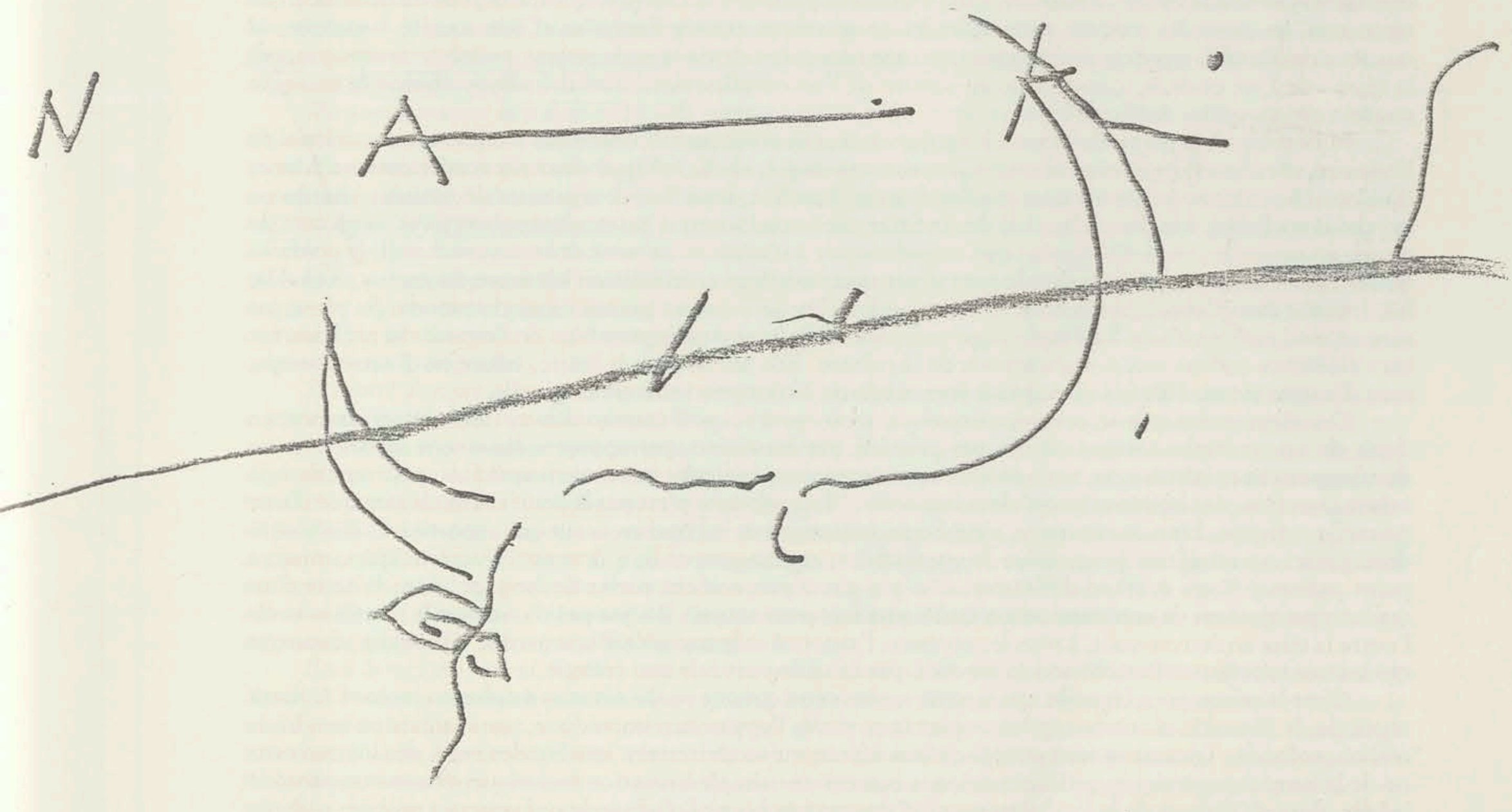
Iannis Kenakis. — *Comunque solo i musicisti proponevano gli automi astratti.*

Michel Serres. — *Ah sì,... è possibile... le scatole armoniche facevano furore.*

Iannis Kenakis. — *I musicisti materializzavano (con la loro musica) il prodotto di questi automi astratti.*

Michel Serres. — *Sì certo, erano in anticipo sulla scienza, come al solito.*


Ch



L'ART DU DEMIURGE

Aborder l'oeuvre de Xenakis, ce n'est pas faire acte de culture, ce n'est pas — par association, par comparaison, par déduction — reconnaître à tout prix l'objet d'art, l'objet de musée, avec l'unique souci de l'inscrire confortablement dans une perspective historique et de fixer par là sa juste place au Panthéon de la musique occidentale. Il suffit d'être neuf, ouvert, disponible, libre de tout bagage et prêt à l'aventure. Il n'est que de se rendre à l'évidence abrupte.

Car il vient de cet art comme un immense bruit des origines, coupé de tempêtes, ruisselant de laves, scintillant d'éclats, bruit un et multiple à la fois, semblable en tout à ces phénomènes naturels pour lesquels Xenakis a toujours gardé une fascination émerveillée: le vent, la grêle, l'orage, les tremblements de terre, les marées, les courants sous-marins, le mouvement inéluctable des astres dans le ciel, le crépitement du feu, le bruissement des grillons dans la nuit de l'été et même la clameur des grandes foules en colère.

Ici, à l'évidence, la beauté ne répond à aucun de ses canons traditionnels et codifiés mais, au premier abord, elle semble naître simplement, irrésistiblement, de la complexité et de la force. Elle n'apparaît pas comme une élégance offerte à la délectation artistique mais comme la manifestation impérieuse de l'ordre secret qui régit le désordre apparent de la nature. Bref, elle récuse la grâce pour l'éblouissement.

Cependant, s'abandonner dans la passivité aux sensations et aux impressions est loin d'être suffisant pour pénétrer la galaxie Xenakis. "L'oreille n'entend pas, dit-il, c'est l'intelligence qui entend". Et d'autant que, pour lui, "faire de la musique signifie exprimer l'intelligence humaine par des moyens sonores", une intelligence qui inclut tout aussi bien la logique pure, la logique des nombres et jusqu'à la logique de l'intuition. De fait, si la mathématique a été l'outil principal des premières compositions de Xenakis, elle n'a jamais cessé d'être guidée par l'intuition et d'entretenir avec elle des rapports dialectiques. Au point que, désormais, le calcul a créé un style, même dans les oeuvres écrites au fil de la plume, les plus nombreuses aujourd'hui.

Pour Xenakis comme pour les anciens Grecs, "l'art, et surtout la musique, a une fonction fondamentale qui est de catalyser la sublimation qu'il peut apporter par tous les moyens d'expression. Il doit viser à entraîner par des fixations-repères vers l'exaltation totale dans laquelle l'individu se confond, en perdant sa conscience, avec une vérité immédiate, rare, énorme et parfaite". C'est pourquoi, aux yeux de beaucoup qui remettent en cause les valeurs matérielles et se révoltent contre l'emprise d'une société banalisée, la musique de Xenakis exprime maintenant une rage nécessaire de vivre et de penser, en même temps que, par la fusion de l'art et de la science mise au service de l'accomplissement humain, elle symbolise la nouvelle conscience des temps modernes.

Mais cette musique ne doit rien à la conjoncture, elle n'est pas tributaire des modes et des accidents de l'histoire, elle n'est faite ni avec ni contre une autre musique, et elle échappe ainsi aux académismes d'hier et d'aujourd'hui comme aux aventures sans lendemain. En effet, là où tant de créateurs s'évertuent à battre en brèche la tradition, à la dissoudre, à la désintégrer par toutes sortes d'entreprises subversives, là où tant de musiques nouvelles ne se définissent que négativement par rapport au passé et en accusent ainsi le poids — quand elles n'essayent pas tout simplement d'annexer l'héritage en le mettant à la sauce du jour —, Xenakis, lui, invente dans l'absolu, comme le premier homme sur la Terre au premier jour du monde. Sa physique sonore rend compte d'une "métaphysique permanente", hors du temps et hors de l'espace. Sa création est sans référence aucune aux avatars actuels de la culture. Elle aurait pu,à la limite, éclore en d'autres temps, sous d'autres cieux. Elle n'a donc pas à être originale à tout prix: elle est originelle.

On comprendra que cet art soit en quelque sorte resté ce qu'il était au début, fidèle à son essence, en dépit de ses multiples visages. Il n'a pas procédé par évolution, par approfondissement laborieux, par développement systématique, mais toujours par extensions radicales ouvrant chaque fois, pourtant dans la même direction, des horizons jusqu'alors inconnus: "Le problème n'est pas la justification historique d'une nouvelle aventure; bien au contraire, c'est l'enrichissement et le bond en avant qui importent". Il n'y aura donc pas ici accumulation progressive de vocabulaire, engrangement de tournures caractéristiques, mise au point patiente d'une syntaxe définitive. Il n'y a pas à proprement parler de langage, dans le sens d'un quelconque système de communication établi une fois pour toutes. Il n'y a pas d'une part le matériau et de l'autre la mise en oeuvre mais, à tous les niveaux, l'autorité et le contrôle d'une pensée volontaire, dense, et qui trouve tout naturellement son expression par la seule vertu de son énergie.

C'est la raison pour laquelle, entre autres, tous ceux qui ont voulu démarquer plus ou moins l'écriture musicale de Xenakis n'ont fait qu'en copier la surface, l'apparence immédiate, sans jamais en rendre la réalité profonde. Tous ne se sont arrêtés qu'aux effets, qu'au traitement insolite des voix, des instruments ou de la bande magnétique, qu'ils ont retenus comme une simple invention technique, comme un procédé inédit, alors qu'il s'agit de la "mise en sons" d'une pensée bien plus générale qui pourrait revêtir — et n'a pas manqué de le faire — toutes sortes d'autres aspects. C'est également pourquoi Xenakis n'a encore jamais eu de disciple direct, personne qui se soit véritablement engagé à ses côtés. Ce prophète est un solitaire, et risque fort de le rester longtemps.

En trente trois ans d'activité publique, Xenakis a produit une centaine d'oeuvres musicales, jouées désormais dans le monde entier. Mais il a surtout imposé l'image d'un créateur protéiforme dans son unicité et pour qui le voir et l'entendre se complètent, la musique se fait architecture et l'architecture musique, le son lumière et la lumière son, "un architecte-mathématicien-logicien, poète et musicien pas comme les autres" ainsi que le définit Olivier Messiaen. A quoi il faudrait ajouter encore la qualité de philosophe qui, en fin de compte, domine et résume toutes les autres.

© *Maurice Fleuret*

L'ARTE DEL DEMIURGO

Abbordare l'opera di Xenakis, non è solo fare atto di cultura, e non è neanche — per associazione, per comparazione, per deduzione — riconoscere a tutti i costi l'oggetto d'arte, l'oggetto da museo, con l'unica preoccupazione, poi, d'iscriverlo agevolmente in una prospettiva storica, o di collocarlo nel suo giusto posto nel Pantheon della musica occidentale. È sufficiente essere nuovi, aperti, disponibili, liberi da ogni fardello e pronti all'avventura. Non c'è che da arrendersi alla cruda evidenza.

Perché deriva da questa arte come una immensa eco delle origini, rotta dalle tempeste, fumido ruscello di lave, scintillante di lampi, un rumore unico e multiplo al contempo, in tutto simile a quei fenomeni naturali per i quali Xenakis ha sempre tradito una affascinante meraviglia: il vento, la grandine, l'uragano, i terremoti, le maree, le correnti sottomarine, il movimento ineluttabile degli astri nel cielo, il crepitio del fuoco, il canto dei grilli nella notte d'estate, e lo stesso clamore delle grandi folle in collera.

Qui, evidentemente, la bellezza non risponde a nessuno dei suoi canoni tradizionali, ma, tanto per cominciare, essa sembra nascere semplicemente, irresistibilmente, dalla complessità e dalla forza. Essa non ci appare come un'eleganza offerta al diletto artistico — ma come la manifestazione imperiosa dell'ordine segreto che regge il disordine apparente della natura. Insomma: essa rifiuta la grazia per l'abbagliamento.

Però, abbandonarsi passivamente alle sensazioni e alle impressioni, è lungi dall'essere sufficiente per penetrare la galassia Xenakis. «Non è l'orecchio che sente», *egli dice* «ma è l'intelligenza che capisce». *Tanto più che per lui,* «fare della musica significa esprimere l'intelligenza umana con dei mezzi sonori»*; una intelligenza che include a perfezione anche la logica pura, la logica dei numeri e perfino la logica dell'intuizione. Infatti, se la matematica è stata lo strumento, l'utensile principale delle prime composizioni di Xenakis — essa non ha mai cessato d'essere guidata dall'intuizione e dall'intrattenere con essa dei rapporti dialettici. Al punto che, oramai, il calcolo ha creato uno stile, perfino nelle opere scritte in punta di penna, le più numerose oggi.*

Per Xenakis, come per gli antichi Greci, «l'arte, e soprattutto la musica, ha una funzione fondamentale che è quella di catalizzare la sublimazione che essa può apportare con tutti i mezzi d'espressione. Bisogna badare a trasportare con delle fissazioni-riferimenti verso l'esaltazione totale nella quale l'individuo si confonde, perdendo la sua coscienza, con una verità immediata, rara, enorme e perfetta». *Ecco perché, agli occhi di molti che rimettono in gioco i valori materiali e si rivoltano contro l'usurpazione d'una società banalizzata — la musica di Xenakis esprime ora una necessaria rabbia di vivere e di pensare, nel mentre che, con la fusione dell'arte e della scienza messe al servizio del supremo compimento umano, essa simbolizza la nuova coscienza dei tempi moderni.*

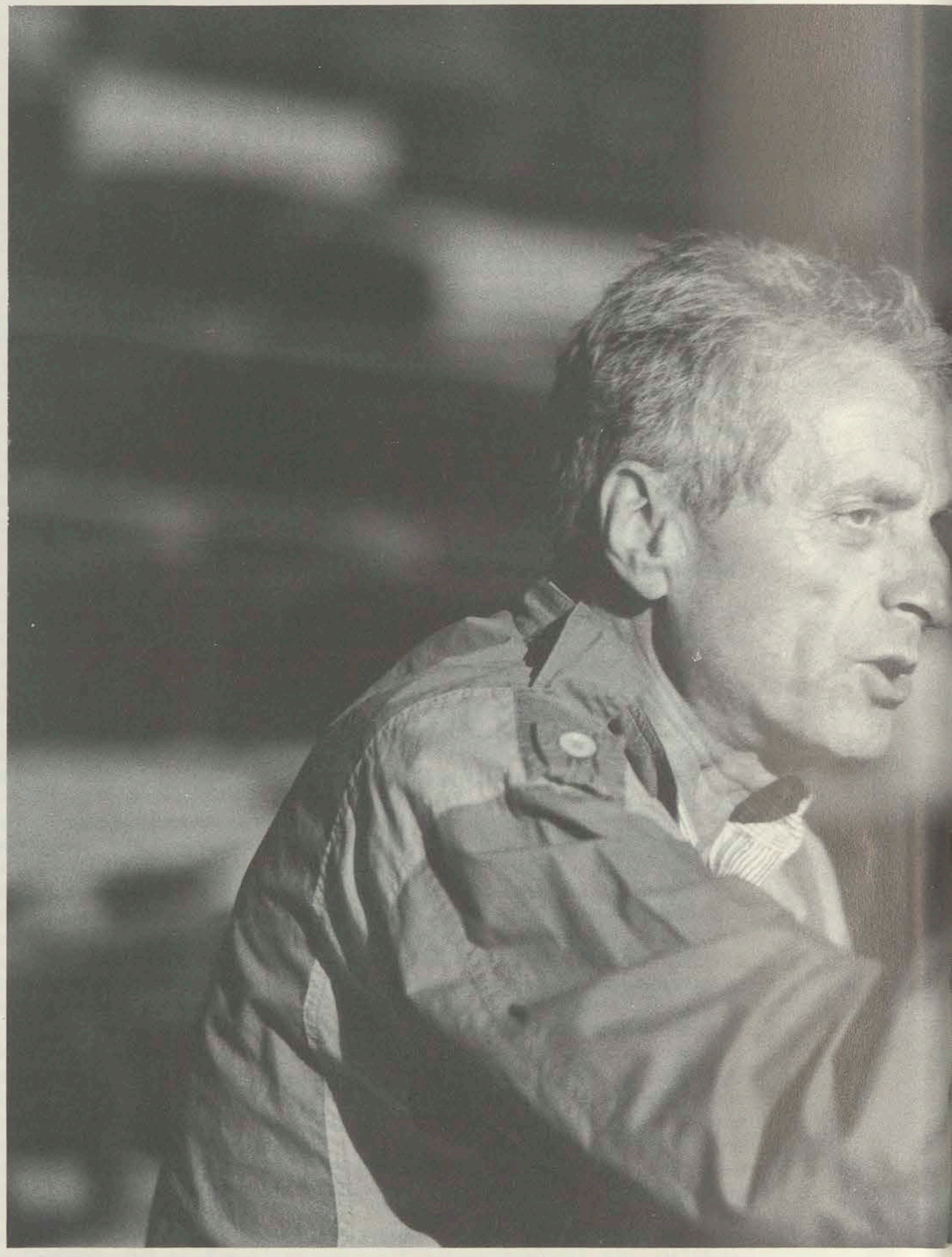
Ma questa musica non deve nulla alla contingenza; essa non è affatto tributaria delle mode e degli accidenti della storia: essa non è fatta né con *né* contro *un'altra musica; e sfugge così tanto gli accademismi di ieri e di oggi, come le avventure senza domani. In effetti, là dove tanti creatori s'affannano a battere in breccia la tradizione, a dissolverla, a disintegrarla con ogni sorta d'impresa sovversiva, là dove tante musiche nuove non si definiscono che negativamente in rapporto al passato, ed accusandone così il peso — quando esse non si limitino semplicemente ad annettersene l'eredità mettendolo in salsa quotidiana —, Xenakis, lui, inventa nell'assoluto, come il primo uomo sulla Terra nel primo giorno del mondo. La sua fisica sonora rende conto d'una* «metafisica permanente», *fuori del tempo e fuori dello spazio. La sua creazione è senza riferimento alcuno alle attuali trasformazioni della cultura. Essa avrebbe potuto, al limite, sbocciare in altri tempi, sotto altri cicli. Essa non deve sforzarsi di essere originale: essa è, originale.*

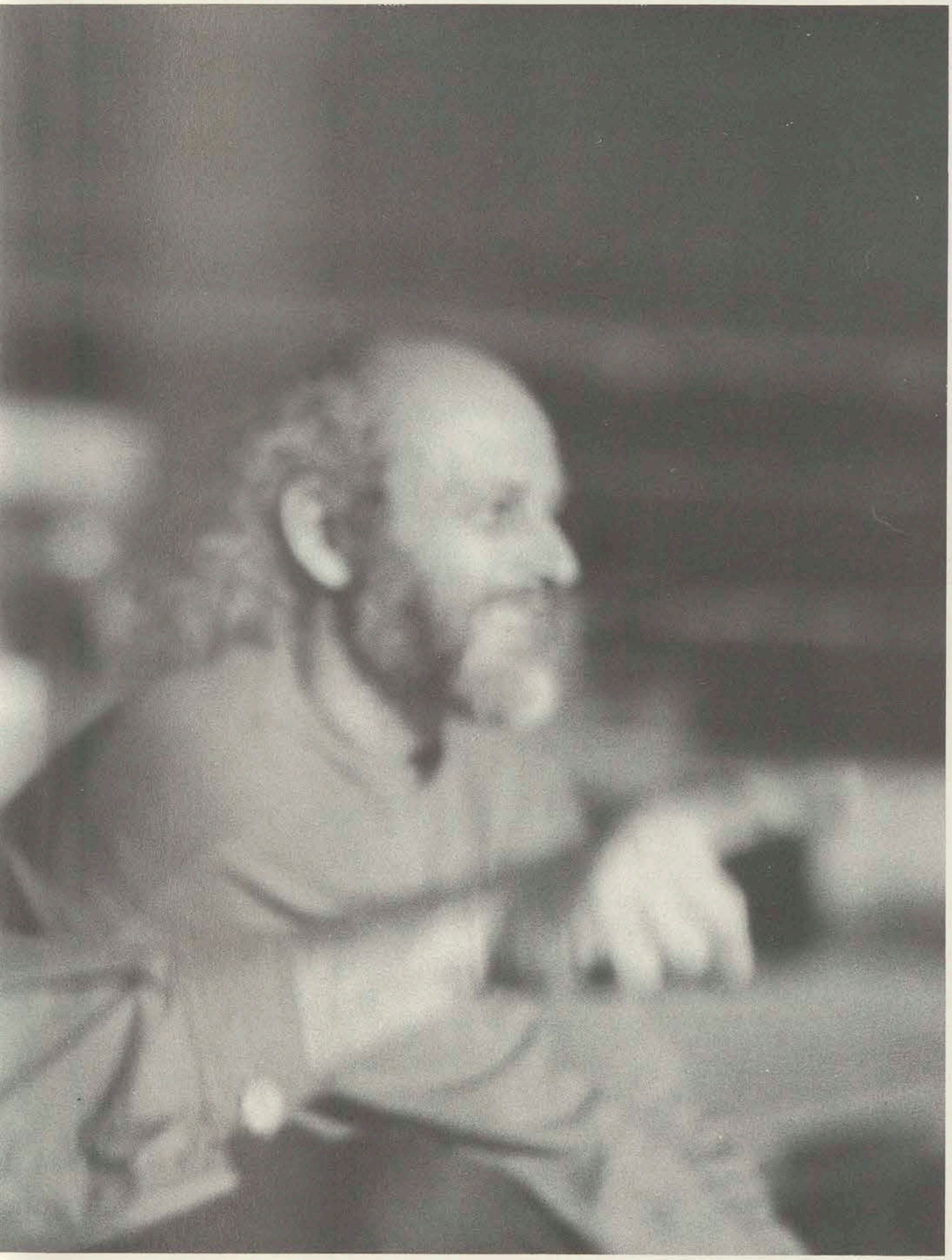
Si capirà dunque come quest'arte sia in qualche modo rimasta ciò che essa era all'inizio, fedele alla sua essenza, a dispetto delle sue molte facce. Non si è progrediti per evoluzione, per approfondimento laborioso, per sviluppo sistematico — ma sempre per estensioni radicali, aprendo ogni volta, nondimeno nella stessa direzione, degli orizzonti fino ad allora sconosciuti: «Il problema non è la giustificazione storica di una nuova avventura; ma al contrario, sono l'arricchimento e la spinta in avanti, che contano». *Non si avrà dunque qui accumulazione progressiva del vocabolario, tesaurizzazione dei costrutti caratteristici, paziente messa a punto d'una sintassi definitiva. Non è perciò il caso di parlare propriamente di* linguaggio, *nel senso di un qualunque sistema di comunicazione stabilito una volta per tutte. Non c'è da una parte il materiale e dall'altra la messa in opera — ma, a tutti i livelli, l'autorità e il controllo d'un pensiero volitivo, denso, che trova molto naturalmente la sua espressione grazie alla sola virtù della sua energia.*

Ecco la ragione per cui, inoltre, tutti coloro i quali hanno voluto più o meno imitare la scrittura musicale di Xenakis, non sono approdati ad altro che a copiarne la superficie, l'apparenza immediata, senza mai restituirne la realtà profonda. Tutti non si sono arrestati che all'effetto apparente, al trattamento insolito delle voci, degli strumenti o della banda magnetica, che essi hanno reputato come una semplice invenzione tecnica, come un procedimento insolito — mentre si tratta della resa, della «messa in suoni» d'un pensiero ben più generale, che potrebbe rivestire — e non ha mancato di farlo — ogni sorta di altro aspetto. Ecco anche perché Xenakis non ha mai ancora avuto dei discepoli diretti, nessuno che si sia veramente impegnato al suo fianco. Questa profeta è un solitario, e rischia molto di restarlo a lungo...

In trentatré anni di attività pubblica, Xenakis ha prodotto un centinaio di opere musicali, eseguite ormai in tutto il mondo. Ma egli ha soprattutto imposto l'immagine d'un creatore proteiforme nella sua unicità, e in rapporto al quale, il vederlo e il sentirlo si completano, la musica si fa architettura e l'architettura musica, il suono luce, e la luce — suono: «un architetto/logico-matematico, poeta e musicista, ma non come gli altri» — *così lo ha definito Olivier Messiaen. Alla cui definizione bisognerebbe ancora aggiungere la qualità di filosofo, che, in fin dei conti, domina e riassume tutte le altre.*

© *Maurice Fleuret*





IDMEN-A ET IDMEN-B

«Nous savons (= Idmen) conter des mensonges semblables aux vérités». (Les Muses: vers 27)
...Nous savons aussi conter des vérités semblables aux mensonges... (Iannis Xenakis)

Pour Europa Cantat à Strasbourg, un grand choeur et les Percussions de Strasbourg! C'est une structure peu fréquente dans l'histoire de la composition.
Idmen-A est constitué d'un multiple entier de 32 voix réelles (8 par groupe vocal) et se compose de trois séquences qui s'intercalent avec celles de Idmen-B consacrées à la percussion. Le choeur est accompagné de 2 claviers de la percussion.
Idmen-B est également constitué de trois séquences. La percussion utilise un ensemble de peaux allant de plusieurs paires de bongos aux grosses caisses en passant par des timbales, des tomtoms de calibres différents, des tumbas et par 6 jeux des woodblocks.
Idmen-A et Idmen-B sont conçus de manière à pouvoir être joués conjointement, ces deux pièces formant alors un tout. mais elles peuvent aussi être interprétées séparément. De plus, sont également prévues des plages de foules qui chantent avec la percussion.
Le texte est constitué de phonèmes pris dans la «Thèogonie» d'Hésiode.
Commande de la direction de la Musique du Ministère de la Culture, à l'initiative et pour Europa Cantat et les Percussions de Strasbourg, à l'occasion de l'Année Européenne de la Musique 1985.

Iannis Xenakis

PLEIADES

Pleiadi *(pluralità, diversi), sei percussionisti e quattro sequenze. Il ritmo è primordiale, cioè la disposizione temporale degli avvenimenti, la combinazione delle durate, delle intensità, dei timbri. L'opera è costruita in diversi campi paralleli ma con delle circolazioni trasverse, alcuni aspetti cioè sono simultaneamente deformati oppure no. Alcuni campi sono realizzati con accenti che sovrappongono dei ritmi a quelli di colpi normali. I timbri delle percussioni sono anche funzionali, legati a dei campi ritmici specifici.*
L'unica fonte di questa poliritmia è l'idea di periodicità, di ripetizione, di duplicazione, di ricorrenza, di copia, fedele, pseudofedele, senza fedeltà. Esempio: un colpo ripetuto instancabilmente con la stessa cadenza, rappresenta la copia fedele di un atomo ritmico(ma un metro antico è già una molecola ritmica che si ripete).

IDMEN-A E IDMEN-B

«Sappiamo (= Idmen) raccontare menzogne simili a verità». (Le Muse: verso 27)
...Sappiamo anche raccontare verità simili a menzogne (Iannis Xenakis)

Per Europa Cantat a Strasburgo un grande coro e le Percussioni di Strasburgo! Si tratta di un'insolita struttura nella storia della composizione.
Idmen-A è costituito da un multiplo intero di 32 voci reali (8 per ogni gruppo vocale) ed è composto da tre sequenze che si frappongono a quelle di Idmen-B, consacrate alla percussione. Il coro è accompagnato da due tastiere di percussioni.
Anche Idmen-B è composto da tre sequenze. La percussione utilizza diverse paia di bongos, delle grancasse, dei timpani, dei tam-tam di calibri diversi, delle tumbas e 6 paia di woodblocks.
Idmen-A e Idmen-B sono stati ideati in modo da poter essere suonati contemporaneamente, formando in tal caso un insieme. Possono anche essere interpretati separatamente. Inoltre, sono previste spiagge affollate che cantano con la percussione.
Il testo è costituito da fonemi tratti dalla Teogonia di Esiodo.
Commissionata dal Ministero della Cultura (Direzione della Musica) su iniziativa e per Europa Cantat e le Percussioni di Strasburgo, in occasione dell'Anno Europeo della Musica 1985.

Iannis Xenakis

PLEIADES

Pléiades (pluralités, plusieurs), car six percussionnistes, quatre séquences. Le rythme y est primordial, c'est-à-dire l'ordonnance temporelle des événements, la combinatoire des durées, des intensités, des timbres. Il est bâti sur plusieurs champs parallèles mais avec des circulations transverses, c'est-à-dire que des figures sont simultanément déformées ou pas. Certains des champs sont réalisés par des accents qui superposent des rythmes à ceux des coups normaux. Les timbres des peaux sont aussi fonctionnels, assujettis à des champs rythmiques spécifiques.
L'unique source de cette polyrythmie est l'idée de périodicité, répétition, duplication, récurrence, copie,fidèle, pseudofidèle, sans fidélité. Exemple: un coup répété inlassablement avec la même cadence, représente la copie fidèle d'un atome rythmique (mais un mètre antique est déjà une molécule rythmique se répétant).

L'ORESTIE SELON XENAKIS

Pour refuser l'opéra, parce qu'il est dépassé, et le théâtre musical, parce qu'il est celui des "événements disparates", Iannis Xenakis n'en manifeste pas moins un goût très vif et un don singulier pour le spectacle. Mais il s'agit essentiellement chez lui de la machinerie automatique de lumière et de son (les "Polytopes"), de la célébration de masse sur des sites d'histoire ("Persépolis", "Mycènes", "Tauriphanie") et de la tragédie antique, considérée ici comme une véritable "synthèse des arts majeurs" ("Hiketides", "Oresteia", "Medea", "A Colone", "Hélène").

Dans ce dernier cas, les partitions de Xenakis outrepassent évidemment, et en substance et en développement, ce qu'il est convenu d'appeler la musique de scène. Certes, elles répondent aux fonctions précises qu'exige la représentation du drame, que ce soit par la modulation expressive de la voix jusqu'au chant déployé, par le soutien instrumental au texte parlé, par le rythme nécessaire à la danse, par les sonorités obligées du rituel religieux, par la symbolique musicale des événements et par tout commentaire que l'action justifie. Mais ces partitions en conservant toujours leur valeur d'oeuvre d'art autonome et même de musique pure, à force de concentration, de dépouillement, de rugosité archaïque et, bien sûr, d'invention. Une économie acharnée leur confère cette quintessence de saveur et de sens que le temps a donnée aux musiques du Nô. Sous la raucité des voix comme sous la violente couleur des timbres instrumentaux, elles semblent taillées dans le granit des monuments anciens. Et pourtant elles s'inscrivent dans la lignée des pièces où, à ce moment-là, Xenakis innove les alliages rares ("Akrata", 1964-1965), la spatialisation intégrale de l'orchestre ("Terrêtektorh", 1965-1966) et le dépassement des limites vocales ("Nuits", 1967).

Ce n'est pas en Grèce mais aux Etats-Unis, à Ypsilanti (Michigan), dans l'amphithéâtre provisoire spécialement aménagé sur le terrain de base-ball de l'Université, qu'ont été données les quarante-sept premières représentations de "l'Orestie" d'Eschyle avec la musique de Xenakis, pendant l'été 1967. Le metteur en scène Alexis Solomos était venu d'Athènes pour réaliser ce festival de théâtre antique dont la vedette s'appelait Judith Anderson. On attendait un décor sonore, une ponctuation musicale, mais pas cent minutes d'une musique aussi originale et aussi dense. Il y eut donc conflit entre le metteur en scène et le compositeur. Xenakis finit par abandonner la partie et regagna l'Europe avant même la première. Mais l' "Oresteia Suite", qu'il devait en tirer, allait faire une étonnante carrière internationale à partir de sa création au festival Sigma de Bordeaux, en novembre de la même année. On la vit même chorégraphiée en Australie ou adaptée en japonais à Tokyo. Et, vingt ans plus tard, pour les Orestiades de Gibellina en Sicile, l'oeuvre sera augmentée d'un prélude électroacoustique et, surtout, du long monologue de Cassandre, tout spécialement conçu pour la voix exceptionnelle de Spyros Sakkas et pour le percussionniste virtuose Sylvio Gualda. C'est jusqu'ici la seule de ses partitions sur laquelle Xenakis ait accepté de revenir.

Telle qu'elle se présente donc aujourd'hui, "l'Orestie" selon Xenakis est de loin son oeuvre la plus développée, une fresque immense, fragmentée et sauvage où le choeur antique tient le rôle premier, à la fois celui du peuple, celui des dieux et celui des héros, avec une matière vocale compacte, immobile et tendue, des accents gutturaux, des rythmes et des mélismes simples, seuls capables de "faire apparaître la poétique unique de la langue d'Eschyle". L'ensemble orchestral, lui, rassemble dix instruments à vent souvent tirés hors de leur registre ordinaire, un violoncelle et une percussion enrichie d'instruments traditionnels et inusités. Le monologue de Cassandre, d'une virtuosité acrobatique absolument sans exemple, requiert de l'interprète chanteur l'usage constamment alterné de toutes les ressources de la voix de baryton et de la voix de fausset, dans le-même temps où il s'accompagne lui même sur un psaltérion javanais et dialogue par ailleurs avec le percussionniste soliste. Enfin, l'oeuvre s'achève sur le fracas des cris et des feuilles métalliques dont disposent les solistes, le choeur, les musiciens et le public.

D'"Agamemnon", des "Choéphores" et des "Euménides", les trois tragédies qui composent "l'Orestie", ce texte dramatique grec le plus ancien (458 avant Jésus-Christ) qui soit parvenu jusqu'à nous, Xenakis n'a retenu que quelques épisodes significatifs du passage du monde mythique, habité par des divinités jalouses et cruelles, au monde moderne où le jugement d'Oreste fonde le tribunal de la justice démocratique. Cette "main tendue vers Eschyle dont l'oeuvre n'a jamais perdu de sa force" ne prétend atteindre ni l'exhaustif ni l'authentique, mais célébrer seulement comme une liturgie la fin des âges de la barbarie et l'avènement de la conscience collective. Ce "chant général" demeure un chant d'espoir.

© *Maurice Fleuret*

L'ORESTIADE SECONDO XENAKIS

Per rifiutare l'Opera, perché è sorpassata, e il Teatro musicale, perchè è quello degli «avvenimenti disparati» — *Iannis Xenakis ne manifesta, nondimeno, un gusto molto vivo, oltreché un dono singolare per lo spettacolo. Ma si tratta essenzialmente, per lui, del meccanismo automatico della luce e del suono (le «Polytopes»), della celebrazione della massa in dei luoghi storici (le «Polytopes», «Mycènes», «Tauriphanie»), e della tragedia antica, considerata qui come una vera* «sintesi delle arti maggiori» (*«Hiketides», «Oresteia». «Medea», «A Colone», «Hélène»).*

In questi ultimi casi, le partiture musicali di Xenakis evidentemente oltrepassano, sia nella sostanza che nello sviluppo, ciò che si usa chiamare la musica di scena. Certo, esse rispondono alle funzioni precise che esige la rappresentazione del dramma, o che questo avvenga con la modulazione espressiva della voce fino al canto spiegato, o con il sostegno strumentale al testo parlato, o con il ritmo necessario alla danza, o con le sonorità obbligate del rituale religioso, o con la simbologia musicale degli avvenimenti e con tutto il commento che l'azione richiede... Ma queste partiture conservano sempre un valore d'opera d'arte autonoma e allo stesso tempo di musica pura, per forza di concentrazione, di scarnificazione, di rugosità arcaica e, certamente, d'invenzione. Una economia accanita conferisce loro quella quintessenza di sapore e di senso, che il tempo ha dato alle musiche dei «nô», giapponesi. Sotto la raucedine delle voci, come sotto al violento colore dei timbri strumentali — esse sembrano scolpite nel granito dei monumenti antichi. E tuttavia esse si iscrivono nella genealogia delle pièces in cui, in quel dato momento, Xenakis innova i miscugli, le leghe rare («Akrata», 1964-1965), la spazializzazione integrale dell'orchestra («Terrêtektorh», 1965-1966) — e il superamento dei limiti vocali («Nuits», 1967).

Non è in Grecia ma negli Stati Uniti, a Ypsilanti (Michigan), nell'anfiteatro provvisorio appositamente adattato sul campo di base-ball *dell'Università, che sono state date le prime quarantasette rappresentazioni dell'«Orestiade» di Eschilo, con la musica di Xenakis, nell'estate 1967. Il regista Alexis Solomos era venuto da Atene per realizzare questo festival del teatro antico, la cui* vedette *era Judith Anderson. Ci si aspettava una scenografia sonora, una punteggiatura musicale: ma non cento minuti d'una musica così originale e così densa. Ci fu dunque un conflitto tra il regista e il compositore. Xenakis finì per abbandonare la partita, e ritornò in Europa prima della stessa «prima». Ma l'«Oresteia Suite» che egli doveva ricavarne, avrebbe percorso una sorprendente carriera internazionale, a partire dalla sua creazione al festival Sigma di Bordeaux, nel novembre dello stesso anno. La si vide perfino coreografata in Australia, o adattata in giapponese, a Tokyo. E vent'anni dopo, per le «Orestiadi» di Gibellina, in Sicilia — l'opera sarà aumentata d'un preludio elettroacustico, e soprattutto, d'un lungo monologo di Cassandra, appositamente concepito per la voce eccezionale di Spyros Sakkas e per il virtuoso percussionista Sylvio Gualda. E', fino a oggi, la sola delle sue partiture sulla quale Xenakis abbia accettato di ritornare.*

Così come si presenta dunque oggi, l'«Orestiade» secondo Xenakis, è di gran lunga la sua opera più sviluppata — un immenso affresco, frammentato e selvaggio, nel quale il coro antico sostiene il ruolo principale: contemporaneamente quello del popolo, quello degli Dèi, e quello degli Eroi — con una materia vocale compatta, immobile e tesa, degli accenti gutturali, dei ritmi e dei melismi semplici, soli capaci di «far rivivere la poetica unica della lingua di Eschilo». *Lo stesso assieme orchestrale, riunisce dieci strumenti al posto di venti: spesso così costretti ad andar fuori dal regitro ordinario, e un violoncello ed una percussione arricchita di strumenti tradizionali e insoliti. Il monologo di Cassandra, d'un virtuosismo acrobatico assolutamente senza paragoni, richiede al cantante interprete l'uso continuamente alternato di tutte le risorse della voce di baritono e della voce in falsetto, nel momento stesso in cui s'accompagna da sé su un salterio giavanese, e dialoga dall'altra parte con il percussionista solista. Infine, l'opera si conclude sul fracasso delle grida e dei fogli metallici di cui dispongono i solisti, il coro, i musicisti e il pubblico.*

Dell'«Agamennone», delle «Coefore» e delle «Eumenidi», le tre tragedie che compongono l'«Orestiade» — questo che è il più antico testo drammatico greco che ci sia pervenuto (458 a.C.) — Xenakis non ha conservato che qualche episodio significativo del passaggio dal mondo mitico, abitato dalle divinità gelose e crudeli, al mondo moderno, dove il giudizio d'Oreste fonda il tribunale della Giustizia democratica. Questa «mano tesa verso Eschilo, la cui opera non ha mai perduto la sua forza», *non pretende di ottenere, di raggiungere né l'esaustivo né l'autentico — bensì solamente di celebrare come in una liturgia la fine delle epoche di barbarie e l'avvento della coscienza collettiva. Questo* «canto generale», *resta un canto di speranza.*

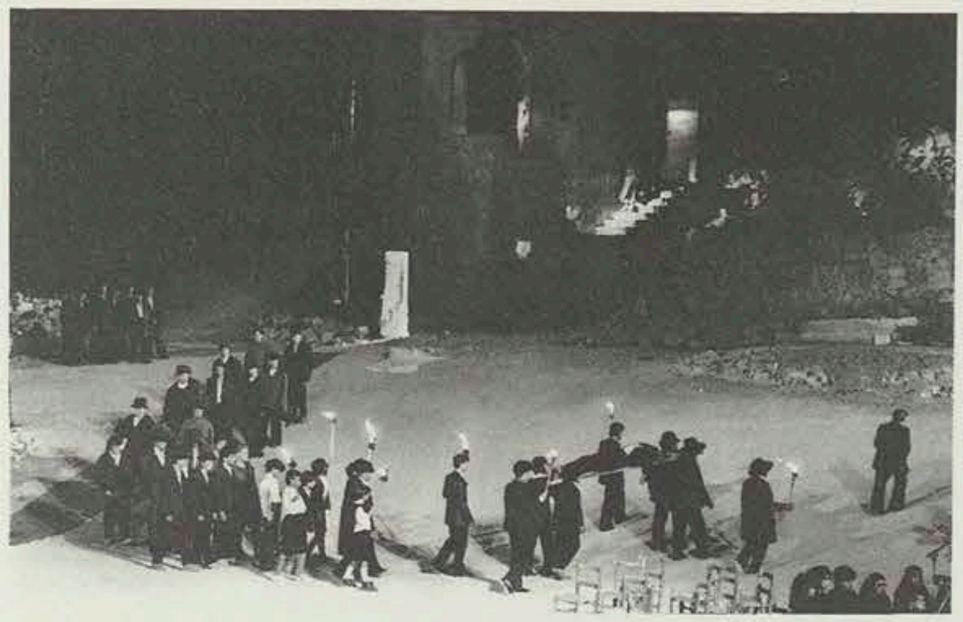
© *Maurice Fleuret*



La trilogie de l'Orestie commence à la fin de la guerre de Troie. Un rapt l'a provoquée: celui d'Hélène. Agamemnon, roi d'Argos, rassemble ses vaisseaux. Il attend vainement que souffle le vent pour les mener jusqu'à Troie. L'oracle lui apprend l'arrêt des dieux: le vent ne se lèvera que s'il sacrifie sa fille Iphigénie. Agamemnon ira jusqu'à Troie au prix de l'infanticide et reviendra vainqueur de longues années plus tard.

A son retour, il est assassiné par Clytemnestre, son épouse, aidée de son amant Egisthe. Le meurtre d'Iphigénie est ainsi vengé. Egisthe et Clytemnestre prennent le pouvoir à Argos. L'enfant cadet d'Agamemnon, Oreste, est exilé. Seule demeure de la lignée Electre, pleurant son père et méditant la mort de sa mère. Oreste revient. Il est un homme maintenant. Pressé par Electre, il tue sa mère et Egisthe, s'exposant ainsi à la vengeance des Erinyes, antiques déesses gardiennes du droit ancestral: le sang appelle le sang. Le funeste destin de la Maison des Atrides est à la fin rompu: Oreste est acquitté par le tribunal d'Athènes, premier tribunal de justice humaine. Athéna, déesse de la raison, protectrice de la "Cité modèle" qui porte son nom, est l'initiatrice de la loi inventée par les hommes pour en finir avec la violence des dieux primitifs. Les Erinyes se transforment en déesses bienfaisantes, les Euménides.





*La trilogia dell'*Orestiade *comincia alla fine della guerra di Troia. Un rapimento, l'ha provocata: quello di Elena. Agamennone, re di Argo, riunisce le sue navi. Aspetta inutilmente che soffi il vento per condurle sino a Troia. L'oracolo gli rivela il volere degli dèi: il vento non s'alzerà finché egli non sacrificherà sua figlia Ifigenia. Agamennone andrà così fino a Troia a prezzo dell'infanticidio; e tornerà vincitore molti anni più tardi.*

Al suo ritorno, egli è assassinato da Clitennestra, la sua sposa, aiutata dal proprio amante Egisto. La morte di Ifigenia è così vendicata. Egisto e Clitennestra prendono il potere ad Argo. Il figlio cadetto di Agamennone, Oreste, viene esiliato. Della sua discendenza, resta solo Elettra, rimpiangendo suo padre e meditando la morte di sua madre. Oreste ritorna. E' un uomo, ormai. Spinto da Elettra, egli uccide sua madre ed Egisto, esponendosi così alla vendetta delle Erinni, antiche divinità guardiane del diritto ancestrale: sangue chiama sangue.

Il funesto destino della Dinastia degli Atridi è finalmente rotto: Oreste è prosciolto dal tribunale d'Atene, primo tribunale della giustizia umana. Atena, dea della ragione, protettrice della «Città Modello» che porta il suo nome, è l'iniziatrice della legge inventata dagli uomini per finirla con la violenza degli dèi primitivi. Le Erinni si trasformano in dee benefiche, le Eumenidi.



IANNIS XENAKIS

Né en Grèce, il est diplômé de l'Ecole Polytechnique d'Athènes. Lors de la seconde guerre mondiale, il entre dans la Résistance, est condamné à mort et s'enfuit en France, où il arrive le 11 novembre 1947 sous le statut de réfugié politique. Il sera naturalisé en 1965.
Ingénieur civil et architecte, il est douze ans durant le collaborateur de Le Corbusier et signe de nombreuses réalisations personnelles, dont le célèbre pavillon Philips à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958. Parallèlement, il obtient en 1976 un doctorat ès lettres et sciences humaines à la Sorbonne, mène des études musicales avec Herman Scherchen et Olivier Messiaen, et commence une oeuvre très vite remarquée. Il introduit le calcul des probabilités et la théorie des ensembles dans ses compositions pour instruments, électroacoustique et ordinateur, invente des techniques compositionnelles et des technologies nouvelles, comme l'UPIC. Il fonde et dirige le Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique musicales (Cemanu, depuis 1966 à Paris) et son équivalent aux Etats-Unis (de 1967 à 1972).
Prix Beethoven 1977, il est membre de l'Institut et de plusieurs Académies, a appartenu au C.N.R.S., enseigné à l'Indiana University et à l'Université de Paris I.
On peut citer parmi ses oeuvres musicales les plus importantes: Metastasis (1954), Orient-Occident (1960), Nomos Alpha et l'Oresteia Suite (1965), les Polytopes (compositions de lumières et de sons), Nuits (1967), Nomos Gamma (1968), Persephassa (1969), Cendrées (1973), Pléïades (1978), Pour la Paix (1982), Thallein (1984).
Il est l'un des compositeurs majeurs de notre temps.

SYLVIO GUALDA

Fils de chef d'orchestre, il se forme au Conservatoire de Paris. Sans abandonner le répertoire classique des grands orchestres il participe aux recherches des groupes spécialisés. En 1986 il devient premier timbalier de l'Orchestre National de l'Opéra de Paris et joue "Zyklus" ballet de M. Descombey sur des musiques de Stockhausen, *sur la scène* du Palais Garnier. En 1970 il joue "Id Stations" au Festival de Royan. En 1971 il enregistre "Meptadé" de André Jolivet. En 1972 il enregistre le "Marteau sans Maître" dirigé par Pierre Boulez, et devient rapidement celèbre comme percussionniste soliste chez les plus prestigieux orchestres internationaux. En 1981 il joue avec la Bayerische Rundfunk "Ais" de Iannis Xenakis, pour baryton, percussions et orchestre. Premier percussionniste occidental à être invité en Chine populaire, en 1982 et 1983, il continue l'enseignement au Conservatoire de Versailles et au Centre Acanthes du Festival d'Aix-en-Provence.

MICHEL TABACHNIK

Michel Tabachnik (1942) termina très jeune ses études au Conservatoire de Genève, sa ville natale. En 1966, Igor Markevitch le fait travailler avec son orchestre de la radio- télévision espagnole. En 1976, Pierre Boulez, qui le considère comme "son élève le plus doué", lui propose de devenir son assistant. En 1971, après avoir entendu un concert de Brahms avec l'Orchestre national de Paris, Karajan l'invite à diriger le Berliner Philharmoniker. Appelé comme chef permanent à la fondation Gulbenkian de Lisbonne en 1973, il fonde ensuite l'Orchestre Philharmonique de Lorraine (1976-1981).
Aujourd'hui, Michel Tabachnik poursuit une carrière internationale avec des orchestres aussi prestigieux que le Berliner Philharmoniker, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Santa Cecilia de Rome, l'Orchestre national de Paris, le Philharmonia de Londres, la Philharmonique Tchèque de Prague. Il figure, d'autre part, au générique des plus grands festivals: Londres, Berlin, Lucerne Montreux, Aix-en-Provence, Paris, etc.
Il a été dernièrement nommé Directeur Artistique d'un nouvel orchestre à Montréal: l'Orchestre Atelier du Québec.

SPIROS SAKKAS

Est né à Athènes en 1938. Il étudie le chant avec Kimon Triantaphylla au Conservatoire de sa ville natale où il devient licencié en 1964, avant de compléter sa préparation à Salzbourg avec Max Lorenz. Il devient rapidement baryton soliste à la Branscheing State Opera House et il participe régulièrement aux plus importants festivals européens, tels que le Bach Festival de Londres, le BBC Albert Hall Festival, le Festival contemporain de Salzbourg. Il chante en concert avec de nombreux orchestres, parmi lesquels: la London Philarmonic, l'Orchestre National de Paris, le BBC Symphony Orchestra.

De 1973 à 1975 il enseigne la musique à l'Université Catholique de Washington, en outre il est membre permanent du Philadelphia College. Son grand talent vocal lui permet d'essayer tout genre de chant, avec une attention particulière à l'évolution de la vocalité en Grèce, du monde ancien jusqu'à aujourd'hui et à l'itinéraire de la chanson grecque dans les siècles passés. Mais son talent s'exprime le mieux, sans doute, dans la musique contemporaine, lui offrant l'opportunité d'être le protagoniste d'un grand nombre de premières et de renforcer ses liens artistiques avec quelques uns des meilleurs compositeurs de notre temps. Parmi les oeuvres qu'il a créées, on peut retenir: Polytope, Ais, pour Maurice de Xenakis, La lune vague de René Koering, L'écharpe rouge de Georges Aperghis, L'eau de Ahmed Essyad. Il a enregistré de nombreux disques, notamment pour: EMI, Columbia, CBS, en 1985 il a gagné le Grand Prix du disque.

ROBERT WEDDLE

Robert Weddle est né en 1941. Il étudie la Musique et les Beaux Arts à l'Université de Cambridge, est organiste et Maître de chapelle à la Cathédrale de Coventry (Grande-Bretagne) puis Directeur de Musique à l'Edinburgh Academy.
Depuis 1980, Robert Weddle vit en France où il exerce les fonctions de Professeur de chorale au Conservatoire National de la Région de Caen. Il est également Directeur d'Oratorio (chorale de la Ville de Caen), du Petit Concert - ensemble vocal de musique ancienne — et de la Maîtrise de Caen (chorale de garçons).
Le Choeur de Caen a été spécialement créé par Robert Weddle pour participer aux représentations de l'Oresteia de Xenakis en Août 1987 à Gibellina (Sicile). A cette occasion, il a été engagé pour assurer la coordination des différents choeurs participant à cette production.

IANNIS XENAKIS

Compositore, architetto, ingegnere civile. Nato in Romania da genitori greci; diplomato al Politecnico di Atene; studi di composizione musicale con Hermann Scherchen, Olivier Messiaen e Darius Milhaud in Francia e Svizzera. Laurea in Lettere e Scienze umane alla Sorbona nel '76. Entrato nella Resistenza durante la seconda guerra mondiale in Grecia, condannato a morte, rifugiato politico in Francia dal 1947 e naturalizzato nel '65. Collaboratore di Le Corbusier per dodici anni ha partecipato alla progettazione e realizzazione di molti progetti, come il convento della Tourette, lo stadio di Bagdad, l'Assemblea di Chandigar. Ha introdotto il calcolo delle probabilità e la teoria degli insiemi nelle composizioni per strumenti elettroacustici e computer, inventando nuove tecnologie e nuove tecniche compositive che costituiscono il "linguaggio franco" dell'avanguardia. Ha realizzato: l'architettura del Padiglione Philips all'esposizione Universale di Bruxelles nel '58; la composizione plastico-sonora-luminosa Polytope *al padiglione francese dell'Expo '67 di Montreal; la musica e lo spettacolo di luci* Persepolis *sulle rovine di Persepoli, Iran nel '71;* Polytope de Cluny, *Parigi 1972-74, azione automatizzata dal computer di luce e suono utilizzando fotocellule elettroniche, raggi laser, musica elettroacustica e realizzata col convertitore N/A;* Diatope, *situato sulla piazza Georges Pompidou: struttura e spettacolo interamente computerizzato con raggi laser, 1.600 flash elettronici e molti altri mezzi ottici e anche musica su 7 piste diffusa da undici casse acustiche ad alta fedeltà.*
Fondatore e direttore: Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales dal '66 a Parigi e il suo equivalente all'Università dell'Indiana (1967-72); professore associato di musica nella medesima Università; membro del Centre National de Recherche Scientifique (1970-72); professore all'Università di Parigi 1; Medaglia d'oro Maurice Ravel nel '74; membro onorario di diverse Accademie negli Stati Uniti e Gran Bretagna; Premio Beethoven della città di Bonn nel '77.
Tra le sue opere più significative: Metastasis *('55),* Achorripsis *('58),* Analogiques A & B *('59),* Eonta *(piano & ottoni, '63),* Akrata *('65),* Nuits *('69),* Nomos Gamma *('68),* Persephassa *('69),* Cendrées *('73). Molte opere per banda registrata:* Diamorphoses *('57),* Orient-Occident *('60),* Hibiki-Hana-Ma *(12 piste distribuite su 800 altoparlanti, '70),* Mycènes-Alpha *('78), prima opera realizzata con il sistema UPIC (Unité Polyagogique Informatique du Cemamu);* Pour la paix *('82),* Thallein *('84).*

SYLVIO GUALDA

Figlio di direttore d'orchestra, formatosi al Conservatorio di Parigi, senza abbandonare il repertorio classico delle grandi orchestre partecipa attivamente alle ricerche dei gruppi specializzati. Nel 1968 diviene primo timballista dell'Orchestra Nazionale dell'Opera di Parigi e suona sul palcoscenico del Palazzo Garnier Eyklus, *balletto di M. Descombey sulle musiche di Stockhausen. Nel 1970 suona "Id Stations" al Festival de Royan. Nel 1971 registra "Meptadé" di Andre Jolivet. Nel 1972 registra "Marteau sans Maître" con la direzione di Pierre Boulez. Rapidamente affermatosi come percussionista solista all'interno dei più grandi gruppi orchestrali del mondo, nel 1981 suona con la Bayerische Rundfunk "Ais" di Iannis Xenakis, per baritono percussioni ed orchestra. Primo percussionista occidentale ad essere invitato in Cina Popolare, nel 1982 e 1983, continua anche la sua attività di insegnante al Conservatorio di Versailles ed al Centre Acanthes del Festival di Aix-en-Provence.*

MICHEL TABACHNIK

Nato nel 1942, conclude giovanissimo gli studi musicali al Conservatorio di Ginevra, sua città d'origine. Nel 1966 Igor Markevitch lo prende come assistente nella sua orchestra della radio televisione spagnola. Nel 1971, dopo averlo ascoltato in un concerto di Brahms con l'Orchestra National de Paris, Herbert von Karajan lo invita a dirigere la Filarmonica di Berlino. Nominato direttore permanente della Fondazione Gulbenkian di Lisbona nel 1973, costituisce in seguito l'Orchestra Filarmonica della Lorena (1976-1982).
Attualmente, Tabachnik svolge una prestigiosa carriera internazionale esibendosi alla testa di celebri complessi orchestrali come la Filarmonica di Berlino, l'Orchestra Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestra Nazionale di Praga, la Philarmonia di Londra, la Filarmonica Ceca di Praga. É invitato, inoltre, dai più prestigiosi festival: Londra, Berlino, Lucerna Montreux, Aix- en-Provence, Parigi, ecc.
Di recente è stato nominato Direttore Artistico di una nuova formazione a Montreal: l'Orchestre Atelier du Québec.

SPYROS SAKKAS

Nato nel 1938 ad Atene, svolge gli studi di canto con Kimon Triantaphylla al locale Conservatorio, dove si diploma nel 1964, prima di completare la preparazione a Salisburgo con Max Lorenz. Diviene rapidamente baritono solista nella Branscheing State Opera House, oltre a partecipare regolarmente a alcuni tra i più importanti festival europei, quali il Bach Festival di Londra, il BBC Albert Hall Festival, il Festival contemporaneo di Salisburgo. Si esibisce in concerto con molteplici gruppi orchestrali tra cui ricordiamo la London Philarmonic, l'Orchestra Nazionale di Parigi, la BBC Symphony Orchestra. Tra il '73 ed il '75 svolge il corso di musica presso la Catholic University di Washington, oltre ad essere membro permanente del Philadelphia College. La sua grande capacità vocale gli permette di esibirsi in ogni genere di canto, con particolare attenzione all'evoluzione della vocalità in Grecia, dall'antichità fino ai nostri giorni, e all'itinerario della canzone greca nei secoli. Ma è sicuramente nella musica contemporanea che il suo talento ha trovato le maggiori soddisfazioni, offrendogli l'opportunità di essere il protagonista di un ampio numero di prime esecuzioni assolute, e di consolidare i suoi legami artistici con alcuni dei maggiori compositori del nostro tempo. Ricordiamo le esecuzioni in prima mondiale di Xenakis (Polytope, Ais, pour Maurice) *René Koering* (La lune vague), *Georges Aperghis* (L'echarpe rouge), *Ahmed Essyad* (L'eau). *Ha inciso numerosi dischi per differenti etichette: EMI, Columbia, CBS e nel 1985 ha vinto il Gran Prix du disque.*

ROBERT WEDDLE

Robert Weddle è nato nel 1941, studia Musica e Belle Arti all'Università di Cambridge, è organista e Maestro di cappella nella Cattedrale di Coventry (Gran Bretagna), indi Direttore della Musica all'Edimburgh Academy. Dal 1980 Robert Weddle vive in Francia dove è insegnante del coro al Conservatorio Nazionale della Regione di Caen. E' anche direttore d'Oratorio (coro della città di Caen) del Petit Concert (insieme vocale di musica antica) e della Maîtrise de Caen (coro di ragazzi).
Il Coro di Caen è stato creato da Robert Weddle per partecipare alle rappresentazioni dell'Oresteia di I. Xenakis a Gibellina, nell'agosto 1987. In tale occasione è stato il coordinatore dei diversi cori che partecipavano alla produzione.



PIERRE BOULEZ

PALAZZO FARNESE

25 e 26 luglio, ore 21,30

* DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE *
* REPONS *

Musica
PIERRE BOULEZ

Direzione Musicale
PIERRE BOULEZ

Assistente Musicale
ANDREW GERZSO

Opere realizzate dall'IRCAM
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

* DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE * con: ALAIN DAMIENS

* REPONS * con:
Pianoforte
PIERRE LAURENT

Pianoforte e sintetizzatore dx7
ALAIN NEVEUX

Arpa
MARIE-CLAIRE JAMET

Cembalo
MICHEL CERRUTI

Vibrafono
VINCENT BAUER

Xilofono e Glockenspiel
DANIEL CIAMPOLINI

Tecnica dell'IRCAM

Impianto fonico e operatori 4x
DANIEL RAGUIN
DIDIER ARDITTI
ALAIN JACQUINOT
REMY GAVREL

Controllo 4x
ANDREW GERZSO

Controllo Matrix 32
DENIS LORRAIN

Direzione Tecnica
ALEXIS BARSAQ
DIDIER MANDIN

Luci
JEAN-LOUIS AICHHORN

In collaborazione con
YVES SAINT LAURENT

PIERRE BOULEZ

PALAZZO FARNESE

27 luglio, ore 21,30

* DERIVE *

* NOTATIONS *

* MEMORIALE (...EXPLOSANTE-FIXE.. ORIGINEL) *

* ECLAT *

* INTERVALLO *

* LE MARTEAU SANS MAÎTRE *

Musica
PIERRE BOULEZ

Direzione Musicale
PIERRE BOULEZ

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN con:

Voce
PHYLLIS BRYN-JULSON

Pianoforte
ALAIN NEVEUX

Flauto
SOPHIE CHERRIER

PIERRE BOULEZ

Pierre Boulez est né en 1925 à Montbrison (Loire).

Après des études en classe de mathématiques spéciales, il se tourne définitivement vers la musique en 1942 et s'installe à Paris où il est admis deux ans plus tard dans la classe d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Andrée Vaurabourg lui enseignera ensuite le contrepoint. Olivier Messiaen la composition et René Leibowitz la technique dodécaphonique.

Nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault, en 1946, il compose la même année la Sonatine pour flûte et piano, la Première Sonate pour piano et la première version du Visage Nuptial pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char. Dès lors sa carrière de compositeur s'affirme.

En 1954 naissent les Concerts du Petit - Marigny qui prendront, l'année suivante, le nom de Domaine Musical.

Il ne se passe plus d'année sans que Pierre Boulez compose une ou plusieurs oeuvres.

En 1966, à l'invitation de Wieland Wagner, il dirige Parsifal à Bayreuth, puis Tristan et Isolde au Japon.

En 1967, il cède la direction du Domaine Musical à Gilbert Amy.

Pierre Boulez est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres en 1971. En 1969 dirige pour la première fois l'orchestre Philharmonique de New-York, dont il prendra la direction de 1971 à 1977, succèdant à Leonard Bernstein.

A la demande du Président Georges Pompidou, Pierre Boulez accepte de fonder et de diriger l'IRCAM qui ouvrira ses portes à l'automne 1977.

En 1975, Michel Guy, secrétaire d'Etat aux Affaires Culturelles, annonce la création de l'EIC, dont la présidence est confiée à Pierre Boulez.

En 1976 il est invité à diriger la Tétralogie de Wagner, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la commémoration du centenaire du Ring. Il dirigera cette production quatre années de suite.

Depuis, Pierre Boulez se consacre essentiellement à ses fonctions de directeur de l'IRCAM et de Président de l'Ensemble Inter-Contemporain et à la composition. Sa dernière oeuvre Répons, pour ensemble instrumental et ordinateur en temps réel fut créée, dans sa troisième version, par l'EIC en septembre 1984 à Turin.

Nommé professeur au Collège de France, il est également l'auteur de nombreux écrits sur la musique et à la tête d'une imposante discographie.

Parallèlement Pierre Boulez s'associe à d'autres projets d'importance pour la diffusion musicale, telle la création de l'Opéra de la Bastille dont il assume la Vice-présidence de l'Etablissement public depuis juillet 1985.

Oeuvres:
1946 Sonatine pour flûte et piano; Première sonate pour piano: Visage nuptial (1ère version) pour soprano, alto, choeur de femmes et orchestre (textes de R. Char). 1947 Deuxième sonate pour piano: Le soleil des eaux pour soprano, ténor, basse choeur mixte et orchestre. 1949 Livre pour quatuor. 1951 Visage nuptial (2ème version), pour soprano, contralto, choeur de femmes et orchestre; Polyphonie X pour dix- huit instruments solistes. 1952 Deux études de musique concrète: Structures pour deux pianos (1er livre). 1954 Le Marteau sans Maître pour voix d'alto et six instruments (textes R. Char). 1957 Deux improvisations sur Mallarmé pour soprano et ensemble instrumental: Troisième sonate pour piano; Doubles pour orchestre. 1957-1962 Pli selon Pli portrait de Mallarmé (version définitive pour soprano et orchestre. Don (1960); Improvisation I: Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui; Improvisation II: Une dentelle s'abolit; Improvisation III: A la nue accablante tu; Tombeau (1959). 1958 Poésie pour pouvoir pour récitant, orchestre et bande magnétique (texte d'H. Michaux). 1961 Structures pour deux pianos (2ème livre). 1965 Eclat pour quinze instruments: Figures-Doubles- Prismes pour orchestre. 1968 Livre pour cordes pour orchestre à cordes: Domaines pour clarinette et vingt-et-un instruments. 1970 Eclat/Multiples pour orchestre: cummings ist der dichter pour seize voix mixtes et instruments. 1972-1974 Explosante-fixe... pour huit instruments et halaphone. 1974 Musique de scène pour Ainsi parlait Zarathoustra mise en scène de J.L. Barrault. 1975 Rituel in memoriam Maderna pour orchestre symphonique. 1976 Messagesquisse pour violoncelle solo et six violoncelles. 1945-1980 Notations pour grand orchestre. 1981-1986 Répons pour six solistes, ensemble instrumental et dispositif électroacoustique. 1984 Dérive pour ensemble. 1985 Dialogue de l'ombre double pour clarinette et bande.

L'IRCAM ET L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

L'expérimentation musicale et les recherches scientifiques menées à l'IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/ Musique) trouvent, dans la collaboration suivie avec les musiciens de l'Ensemble InterContemporain, un terrain d'application pratique. Chercheurs et musiciens peuvent ainsi définir avec plus de précision des objectifs communs et réalistes.

Formation composée de solistes, l'Ensemble InterContemporain s'attache tout à la fois à diffuser des classiques contemporains, qui en réalité sont "classiques" par le verbe plus que dans les faits, et à créer progressivement, par la reprise, un répertoire nouveau.

Musiciens de l'Ensemble InterContemporain et musiciens supplémentaires participant aux concerts:

Flûte et piccolo:
Sophie Cherrier, Emmanuelle Ophele
Hautbois:
Didier Pateau, Laszlo Hadady
Clarinette:
Alain Damiens, André Trouttet
Clarinette basse:
Guy Arnaud
Basson:
Pascal Gallois, Jean-Marie Lamothe
Cor:
Jacques Deleplancque, Jens Mc Manama
Trompette:
Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon
Trombone:
Jérome Naulais, Benny Sluchin
Tuba:
Gérard Buquet
Percussion:
Michel Cerutti, Vincent Bauer,
Daniel Ciampolini, Jean-Guillaume Cattin
Piano et célesta:
Pierre-Laurent Aimard
Piano et orgue électrique:
Alain Neveux
Harpe:
Marie-Claire Jamet
Guitare:
Marie-Thérèse Ghirardi
Mandoline:
Violon:
Jacques Ghestem, Maryvonne Le Dizes-Richard, Jeanne-Marie Conquer
Alto:
Garth Knox, Jean Sulem
Violoncelle:
Chrichan Larson, Pierre Strauch
Contrebasse:
Frédéric Stochl

DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE
(Version "Chiffres Romains")
Oeuvre pour clarinette, bande magnétique et système de spatialisation

Dédié à Luciano Berio et écrit pour son 60ème anniversaire, Dialogue de l'ombre double a été créé à Florence le 28 octobre 1985 par Alain Damiens. La pièce est écrite pour une seule clarinette, mais celle-ci sera utilisée de façon dédoublée par le recours à une bande magnétique.

L'opposition entre les deux parties de clarinette ne se fait pratiquement jamais par superposition des lignes créant une polyphonie à deux voix... Celle-ci est réduite à quelques tuilages de transition. L'opposition de la clarinette et de l'ombre double naît dans la succession de l'une par rapport à l'autre, n'utilisant comme terrain d'affrontement que la seule dimension horizontale qui est celle du texte, du discours, du "dialogue".

Or si le véritable dialogue entre deux êtres différents implique un parcours irréversible du temps, celui auquel nous avons affaire ici, naissant du dédoublement d'une personnalité, ressemble plutôt aux méandres d'une réflexion intérieure. Le temps n'y est pas linéaire, mais circulaire, ce qui est corroboré par l'existence des deux trajets (chiffres arabes, chiffres romains) parcourant l'oeuvre.

Quel que soit le parcours choisi, la clarinette entre dans le domaine de l'ombre par un accès, pour en sortir par un autre. Entre temps, la clarinette aura marqué son passage de jalons qui troubleront l'ombre, mais finiront par l'abandonner à elle-même.

Le sigle initial — "chuchoté, hâtif, mystérieux" — voit l'approche de l'ombre qui d'abord lointaine (son filtré) se fait peu à peu plus palpable (son naturel, puis amplifié, réverbéré par la table d'harmonie d'un piano) par un mouvement tournoyant (jeu de haut-parleurs) convergeant vers la clarinette. Ici a lieu la bifurcation entre le parcours aux chiffres arabes et celui aux chiffres romains.

Strophe III (1) "très lent". Jeu d'écriture entre des sons filés, tenus, et des attaques sforzando avec désinences fugitives.

Strophe I (2) "assez vif, flexible, fluide". Elle se fonde sur un processus d'écriture qui sera largement développé tout au long de l'oeuvre. La monodie de la clarinette est une juxtaposition de cellules à la façon des perles d'un collier. Ces cellules sont polarisées (+ /-), en l'occurrence elles sont constituées ici d'élans et de désinences (tempo/cédé). Les cellules mezzo forte s'alternent régulièrement aux cellules mezzo piano.

Strophe V (3) "vif, rigide". L'enchaînement des cellules conduit à un climat dans la partie centrale de la strophe, où les cellules sont considérablement allongées dans le temps et leur sonorité, augmentée par la réverbération du piano et la diffusion des haut-parleurs. Dans la fin de cette strophe, les cellules reprennent leur taille normale et la réverbération décroît.

Strophe II (4) "assez modéré, calme, flottant". Cette strophe commence dans une grande douceur, quand une secousse nerveuse, une irruption volcanique, vient traumatiser le discours. Ces ruptures apparaîtront sporadiquement, de moins en moins saillantes. Entre elles, nous retrouvons l'enchaînement de cellules utilisant des valeurs rythmiques de moins en moins tendues.

Strophe VI (5). C'est la libération. Cette strophe développe une grande vocalise, souple, sur un ambitus éclaté. Le tempo oscille, instable, fuyant. Cette phrase culmine vers des tenues suraiguës et stridentes avant de retomber dans la deuxième partie de la strophe, dans le registre grave ancré au ré, port d'attache de la clarinette tout au long de cette pièce. Le phrasé alterne la ligne continue et son ornementation par flatterzung.

Strophe IV (6) "très rapide". L'écriture, hachée, se disloque, s'opposant à la grande envolée de la 5ème strophe.

Sigle final: "très rapide, agité, mais murmuré". L'ombre alterne les passages murmurés (le cercle se referme) et les brusques interjections. Comme au commencement le son, d'abord filtré, se dévoile peu à peu pour être diffusé triple forte par tous les haut- parleurs.

La clarinette entre alors sur un contr'ut qu'elle tiendra jusqu'à la fin. L'ombre, quant à elle, retrouve les différents types d'écriture précédemment utilisés, en dessinant une sorte de mosaïque de la commémoration. La pièce finit, par liquidation, dans l'immobilité d'un unisson.

Les transitions entre les strophes nous dévoilent les différents terrains de dialogues entre la clarinette et la bande. Les instruments se fondent parfois l'un dans l'autre "en toute amitié"; parfois ils divergent violemment pour trouver finalement un compromis. Le jeu d'influences mutuelles change alors d'aspect selon le parcours choisi.

Durée approximative de l'oeuvre 18'.

Damiens Colas

DIALOQUE DE L'OMBRE DOUBLE
(versione "Numeri Romani")
per clarinetto, nastro magnetico e sistema

Dedicato a Luciano Berio e scritto per il suo sessantesimo compleanno, il Dialoque de l'ombre double *è stato composto a Firenze il 28 ottobre 1985 da Alain Damiens. L'opera è stata scritta per clarinetto solo, ma, grazie al nastro magnetico, il suono dello strumento viene sdoppiato.*
L'opposizione tra le due parti non porta però quasi mai ad una sovrapposizione di linee creanti una polifonia a due voci. Questa si realizza solamente nei momenti di passaggio tra le diverse strofe. L'opposizione del clarinetto e della doppia ombra nasce dalla successione dell'un all'altro e non utilizza come terreno di confronto che la sola dimensione orizzontale; che è poi quella del testo, del discorso, del "dialogo".

Ora, se un vero dialogo tra due esseri differenti implica un irreversibile trascorrere del tempo, quello al quale noi assistiamo nasce da uno sdoppiamento della personalità e ricorda piuttosto i meandri di una riflessione interiore. Il tempo non è lineare, ma circolare, e ciò è testimoniato dall'esistenza dei due percorsi (numeri arabi, numeri romani) che traversano l'opera.

Quale che sia il percorso scelto, il clarinetto entra nello spazio dell'ombra attraverso un accesso e ne esce da un altro. Nel frattempo esso avrà lasciato il segno del suo passaggio con riferimenti che sconvolgeranno l'ombra e che l'abbandoneranno infine a se stessa.

L'introduzione — "chuchoté, hâtif, mystérieux" — presenta l'approssimarsi dell'ombra che, inizialmente lontana (suono filtrato), si fa a poco a poco più palpabile (suono naturale, poi amplificato, riverberato dalla tavola armonica di un pianoforte) mediante un movimento circolare (per effetto delle casse acustiche) che converge verso il clarinetto. In questo momento si verifica la biforcazione tra il percorso dei numeri arabi e quello dei numeri romani.

Strofa III (1) "très lent". Rispondenze tra suoni filati, tenuti e degli attacchi sforzando *con desinenze fuggevoli.*
Strofa I (2) "assez vif, flexible, fluide". Si fonda su di un procedimento di scrittura che sarà largamente sviluppato lungo tutta l'opera. La monodia del clarinetto è una giustapposizione di cellule che ricordano le perle di un collier. Queste cellule sono polarizzate (+ /—), a volte godono di slanci e di ricadute (a tempo/rallentando). Le cellule in mezzo-forte si alternano regolarmente a quelle in mezzo-piano.

Strofa V (3) "vif, rigide". La sequenza delle cellule determina, nella parte centrale della strofa, un'atmosfera in cui esse sono molto allungate nel tempo e la loro sonorità è potenziata dal riverbero del pianoforte e dall'amplificazione degli altoparlanti. Alla fine di questa strofa le cellule riprendono la loro dimensione normale ed il riverbero del pianoforte decresce.
Strofa II (4) "assez modéré, calme, flottant". Questa si annuncia di grande dolcezza quando una scossa nervosa, un'irruzione vulcanica, la traumatizza. Queste irruzioni risulteranno sporadiche, sempre meno incisive. Tra loro ritroviamo le sequenze di cellule caratterizzate da valori ritmici sempre meno serrati.

Strofa VI (5). È la liberazione. Questa strofa sviluppa un grande vocalizzo, morbido, in un ambito improvvisamente ampio. Il ritmo oscilla, instabile, fuggevole. La frase culmina con note tenute, sovracute e stridenti prima di ricadere nella seconda parte della strofa in un registro grave ancorato al Re, approdo del clarinetto lungo tutto il brano. La linea melodica continua è inframezzata da abbellimenti.

Strova IV (6) "très rapide". La scrittura, frammentata, si disperde, opponendosi al grande slancio della quinta strofa.

Il finale "très rapide, agité, mais murmuré". L'ombra alterna i passaggi mormorati (il cerchio si chiude) a brusche interiezioni. Come all'inizio, il suono da filtrato si svela a poco a poco, per essere poi diffuso fortissimo (f.f.f.) da tutti gli altoparlanti.

Il clarinetto entra allora su di un Do acuto che terrà fino alla fine. In quanto all'ombra essa ritrova i differenti tipi di scrittura fino ad allora utilizzati disegnando una specie di mosaico retrospettivo. Il brano termina, per consunzione, nell'immobilità di un unisono.

I passaggi tra le strofe ci svelano i differenti terreni di dialogo tra il clarinetto ed il nastro magnetico. Gli strumenti si fondano talvolta l'uno nell'altro "en toute amitié"; a volte essi divergono violentemente per ritrovare infine un compromesso. Il gioco delle influenze reciproche muta aspetto, allora, secondo il percorso scelto.
Durata approssimativa dell'opera: 18 min.

RÉPONS

Chaque chapitre ajouté à l'oeuvre magnifique, à la fois complète le récit et en accentue la défection: paradoxe essentiel et incontournable du "Work in Progress", qui ici, dans *Répons*, connaît déjà trois avancées successives. Tout commentaire de l'oeuvre en cours ne peut évidemment que viser avec modestie et précarité ce qui est là donné, et n'entend que servir d'aide à l'écoute, ici et maintenant — sans plus.

Le Système-Répons

L'ensemble du dispositif, qui illustre par ailleurs clairement la notion toujours délicate du rapport entre travail individuel et travail d'équipe (et en ce sens est une illustration de l'institution — IRCAM elle-même), s'il met bien en oeuvre des notions très complexes touchant à la partie "programmation" de la partition, repose par contre, en fait, sur un système simple, presque transparent, où s'exerce une maîtrise d'écriture qui est là du même ordre que celle qui transforma récemment l'*Improvisation III* de Mallarmé, *(Pli selon Pli)*.

Un déroulement aisément perceptible de l'oeuvre

A la simplicité réelle du dispositif répond une grande simplicité d'articulation — en gardant présent à l'esprit qu'on se trouve devant un état encore provisoire de l'oeuvre. On notera brièvement ainsi:

— L'introduction instrumentale, où l'ensemble des 24 musiciens est seul à jouer.

— L'entrée des solistes, geste spectaculaire et simplement beau, avec les transformations qui en résultent: modification du timbre, déplacement dans l'espace, "à même les échos"... délivrés de l'esclavage.

— Une antiphonie solistes/instruments, particulièrement spectaculaire, où sur une trame de l'ensemble instrumental viennent répondre à cinq reprises des incrustations solistes avec tout un système de "délais".

— Une section "balinaise", ainsi qu'aiment à l'appeler Boulez et ses collaborateurs, en référence au jeu percuté et vif du Gamelan. Mouvement perpétuel de l'ensemble, sur lequel viennent se greffer huit grands arpèges solistes, particulièrement résonants.

— La "Marche funèbre" qui suit un processus de progressive densification sonore, à laquelle concourt le jeu de sons synthétiques de la 4X. La fin de cette section correspondait à la fin de *"Répons 1"*.

— Une "musique de pluie" (à la manière du III Acte de *Lulu* si on veut) constitue une section de transition, au niveau sonore assez faible en regard du précédent (mais densifié dans *Répons 3)*, conduisant à une nouvelle formulation *tutti* et intense du matériau sonore accumulé.

— C'est sans solution de continuité que se lance alors une section assez longue basée sur la figure de notes répétées en "réponse" à des figurations chromatiques aux sons volontairement brouillés. Abruptement, le discours se casse pour la coda qui suit (Répons 2) ou pour la section nouvelle de Répons 3:

— Section en antiphonie ensemble/solistes; ensemble prédominant au début, puis équilibré par les solistes "ponctuant" son texte. A part l'amplification naturelle des solistes, il n'y a aucune transformation dans cette section nouvelle: l'ordinateur *tacet*.

— La Coda de *Répons 2* a été replacée à la fin de *Répons 3*: superbe page où les seuls solistes répondent aux seuls instrumentistes de l'ensemble du début, en des ponctuations d'accords toujours plus lents et mangés de silences, qui gagnent progressivement l'oeuvre jusqu'à ce qu'aucune réponse sonore ne leur soit fournie.

Dominique Jameux

RÉPONS

Ciascun capitolo aggiunto alla magnifica composizione nello stesso momento la completa e ne accentua la provvisorietà: paradosso essenziale ed ineliminabile nel "work in progress" che qui, in Répons, *già conosce tre successive versioni. Qualunque commento alla composizione non può evidentemente che sottolineare, con modestia e precarietà, ciò che in essa è compreso e non intende che aiutare all'ascolto — qui ed adesso — e nulla più.*

Il sistema-Répons

*L'insieme del dispositivo, che illustra chiaramente la nozione sempre delicata di rapporto tra lavoro individuale e di équipe (ed in questo senso è un manifesto dell'istituzione IRCAM), se affronta questioni molto complesse relative alla "programmazione" della partita, si fonda per altro su di un sistema semplice, quasi trasparente, attraverso cui si esercita una padronanza di scrittura simile a quella che ha trasformato recentemente l'*Improvvisation III *di Mallarmé (*Pli selon Pli*).*

Uno svolgimento facilmente percettibile della composizione

Alla semplicità reale del dispositivo corrisponde una grande semplicità dell'articolazione, tenendo presente che ci si trova dinnanzi ad uno stadio ancora provvisorio dell'opera. Si noterà così:
— L'introduzione strumentale, in cui l'orchestra di 24 musicisti è la sola a suonare.
— L'entrata dei solisti, gesto spettacolare e semplice al tempo stesso, con le trasformazioni che ne risultano: mutamento del timbro, dislocazione nello spazio, "à même les échos" ... liberati dalla schiavitù.
— Una antifonia solisti/strumenti, particolarmente spettacolare, in cui sulla trama del complesso musicale s'inseriscono per cinque volte gli intarsi dei solisti con tutto un sistema di richiami.
— Una sezione "balinese", come amano chiamarla Boulez ed i suoi collaboratori, facendo riferimento al suono ritmico e vivace del gamelan. Un movimento continuo degli strumenti, sul quale s'innestano otto grandi arpeggi solisti di particolare risonanza.
— La "Marche funèbre" che segue un procedimento di progressiva densificazione sonora.
La fine di questa sezione corrisponde alla fine di Répons 1.
— Una "musique de pluie" (simile al III *atto di* Lulu*) costituisce una sezione di passaggio, ad un livello sonoro molto debole rispetto al precedente (ma intensificato in* Répons 3*) che conduce ad un nuovo* tutti *reso intenso del materiale sonoro accumulato.*
— È senza soluzione di continuità che parte allora una sezione assai lunga basata su note ripetute in risposta *a delle figurazioni cromatiche dai suoni espressamente non nitidi. Brusca l'interruzione a favore di una coda (*Répons 2*) o della nuova sezione* Répons 3*:*
— Sezione con antifonia strumenti/solisti; il gruppo musicale predomina all'inizio poi è riequilibrato dai solisti che punteggiano di pause il suo testo. A parte l'amplificazione naturale dei solisti, non vi è alcuna elaborazione elettronica in questa nuova sezione: il computer tace.
— La coda di Répons 2 *è stata sostituita al termine di* Répons 3*: pagina bellissima nella quale i solisti rispondono agli strumenti dell'insieme iniziale, con interpunzioni di accordi sempre più lenti e divorati dal silenzio che avanza progressivamente fino a che nessuna risposta sonora gli è fornita.*

Dominique Jameux

SUR RÉPONS

Répons est une commande du Sudwestfunk (Baden- Baden), pour le festival de Donaueschingen où elle fut créée le 18 octobre 1981 par l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Pierre Boulez. Elle fut reprise, dans une seconde version, au cours des "Proms Concerts" de la BBC à Londres le 6 septembre 1982. La troisième version a été jouée lors de la tournée européenne de 1984 ainsi que lors de la tournée aux Etats-Unis en 1986. Les concerts de Rome du 25 et 26 juillet donnent l'occasion d'entendre la quatrième version de *Répons*, qui, depuis sa première exécution, a bénéficié du support technologique fourni par l'IRCAM.

L'oeuvre est écrite pour deux entités distinctes:

— Un ensemble instrumental de 24 musiciens (placé au centre de la salle de concert): bois par deux plus clarinette basse, (9), cuivres 2-2-2-1 (7), 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles et une contrebasse. Les sons de l'ensemble ne sont pas transformés.

— Un groupe de six instruments solistes: piano Midi Yamaha, piano Midi Yamaha avec synthétiseur Yamaha DX-7, harpe, cymbalum, vibraphone et xylophone/glockenspiel. Les six solistes encadrent le public placé autour de l'ensemble instrumental. Les sons des six instruments sont transformés par le processeur numérique de signal en temps réel 4X. A la droite de chacun des solistes, un haut-parleur transforme ou amplifie son instrument. Parfois, on entend également le son transformé d'un autre instrument soliste.

Pierre Boulez a dit que *Répons* "manifeste le dernier état de son inclination envers les procédés d'écriture dérivés lointainement de la musique médiévale" (Cf. Trope dans la Troisième Sonate). Le mot Répons fait directement référence à une forme musicale où le choeur répond à une voix solo: beaucoup répondent à un seul. Dans cette oeuvre il s'agit surtout de l'interaction antiphonale entre deux groupes instrumentaux: l'orchestre au centre, et les solistes à la périphérie, dialogue entre le groupe central et l'un ou l'autre des solistes, dialogue des solistes entre eux, etc. L'idée d'alternance entre un jeu collectif et un jeu individuel est fondamentale dans *Répons*, ainsi que la notion de dialogue entre différentes sortes d'écriture, que ce soit au sein de l'orchestre central ou parmi les solistes.

Le traitement électro-acoustique des sons naturels des solistes, amplifiés et transformés, ajoute à la complexité des réponses des sons purement instrumentaux. L'on peut ainsi réellement percevoir la réponse de l'écriture électronique à l'écriture traditionnelle.

Notes techniques

Du point vue technique, l'exécution de *Répons* exige un équipement garantissant trois types d'opérations:

— la transformation
— la distribution
— le captage et l'amplification.

La transformation du son s'effectue grâce au processeur numérique de signal 4X. Cette machine fut créée par Giuseppe di Giugno et son équipe en 1980, et son prototype servit à l'exécution de Répons à la fin de l'année 1981. La 4X est une machine qui fonctionne en temps réel et qui peut effectuer 200 millions d'opérations par seconde. *Répons* fait principalement appel aux transformations suivantes: retards, déplacements de fréquence, modulation en anneau et filtre-peigne, spatialisation en fonction de l'amplitude. Les transformations sont utilisées selon diverses combinaisons sur toute la partition électronique de l'oeuvre.

La distribution du son s'effectue à travers une matrice à gain programmable de 8 par 8 points et une matrice de commutation de 16 par 16 points. La première sert à la spatialisation des sons transformés, et la deuxième pour envoyer les sons des intruments solistes à la 4X et pour renvoyer ces sons, une fois transformés, au système d'amplification.

Les sons des solistes sont soit captés librement, soit à l'aide de micros de contact en vue d'amplification et/ou de transformation. L'amplification simple s'effectue sans la matrice décrite plus haut.

L'équipe

Pour faire aboutir une oeuvre comme *Répons*, il faut la collaboration de nombreuses personnes. Leurs noms méritent d'être mentionnés ici.

Giuseppe di Giugno, Jean-Pierre Armand, Michel Antin, Michel Fingerhut et Alain Teycheney ont adapté la 4X et son environnement à la configuration actuelle. Patrick Potacsek, aidé d'Emmanuel Favreau, a implémenté les différentes versions du langage d'interconnexion conçu par Andrew Gerzso, alors que Robert Rowe et Miller Puckette ont conçu les langages de contrôle.

La matrice a été conçue et réalisée par Didier Roncin et Michel Starkier, et son logiciel fut écrit par Andrew Gerzso. Denis Lorrain a programmé la matrice, dont il tient les commandes durant le concert. Daniel Raguin, Didier Arditi, Alain Jacquinot, et Rémy Gavrel se sont chargés de l'installation audio.

Le éclairages sont de Jean-Louis Aichhorn. Alexis Barsacq et Didier Mandin ont conçu la structure scénique.

Andrew Gerzso

SUL RÉPONS

Répons *si deve ad una commessa della Sudwestfunk (Baden-Baden) per il Festival di Donaueschingen dove fu eseguita il 18 ottobre 1981 dall'Ensemble Inter Contemporaine diretto da Pierre Boulez.*

L'opera fu ripresa, in una seconda versione, nel corso dei Proms Concerts della BBC a Londra il 6 settembre 1982. La terza versione è stata eseguita durante la tournée europea del 1984 e negli Stati Uniti nel 1986. I concerti di Roma del 25 e 26 luglio danno l'occasione di ascoltare la quarta versione di Répons *che, dopo la prima esecuzione, ha goduto del supporto tecnologico dell'IRCAM.*

La composizione è scritta per due entità distinte:

— un complesso di 24 elementi (collocato al centro della sala): legni 2-2-2-2 più un clarinetto basso (9), ottoni 2-2-2-1 (7), 3 violini, 2 viole, 2 violoncelli ed un contrabasso.

I suoni dell'orchestra non sono elaborati elettronicamente.

— un gruppo di sei strumenti solisti: piano Midi Yamaha, piano Midi Yamaha con sintetizzatore Yamaha DX-7, arpa, cembalo, vibrafono e xilofono/glockenspiel. I sei solisti circondano il pubblico raccolto attorno a loro. I suoni dei sei strumenti sono elaborati da un processore *numerico di segnale in tempo reale 4X. Alla destra di ciascun solista una cassa acustica trasforma o amplifica il suo strumento. Talvolta si ascolta insieme il suono elaborato di un altro strumento solista.*

Pierre Boulez ha detto che Répons *"è l'espressione della sua ultima inclinazione nei confronti dei procedimenti di scrittura che derivano alla lontana dalla musica medioevale" (cfr. Trope dans la Troisième Sonate). La stessa parola* Répons *si riferisce direttamente ad una forma musicale in cui il coro risponde ad una voce solista: una moltitudine risponde ad uno solo. In questa composizione si tratta soprattutto dell'interazione antifonale tra due gruppi di strumenti: l'orchestra al centro ed i solisti alla periferia, dialogo tra il gruppo centrale e l'uno o l'altro dei solisti, dialogo tra gli stessi solisti, etc. L'idea di un'alternanza tra l'espressione collettiva e quella individuale è fondamentale in* Répons *così come la nozione di dialogo tra differenti tipi di scrittura, sia nell'orchestra che tra i solisti. Il trattamento elettro-acustico dei suoni naturali dei solisti, amplificati ed elaborati, accresce la complessità delle interazioni dei suoni puramente strumentali. Si percepisce così realmente la corrispondenza tra partita elettronica e tradizionale.*

Note tecniche.

Dal punto di vista tecnico, l'esecuzione di Répons *esige un'attrezzatura che permetta tre tipi di operazioni:*

— l'elaborazione sonora
— la sua distribuzione
— la captazione e l'amplificazione.

L'elaborazione del suono è effettuata grazie ad un processore numerico di segnale 4X. Questo apparecchio fu creato da Giuseppe Di Giugno e dalla sua équipe nel 1980; il suo prototipo fu utilizzato per l'esecuzione di Répons *alla fine del 1981. Il sistema digitale 4X è un apparecchio che funziona in tempo reale e che può effettuare 200 milioni di operazioni al secondo.* Répons *richiede principalmente le seguenti operazioni: ritardi, spostamenti di frequenza, modulazione ad anello e filtro a pettine, spazializzazione in funzione dell'ampiezza. Le elaborazioni sono utilizzate secondo diverse combinazioni su tutto lo spartito dell'opera.*

La distribuzione del suono è effettuata mediante una matrice a guadagno programmabile da 8 per 8 ed una matrice di commutazione di 16 per 16. La prima serve alla spazializzazione dei suoni trasformati, la seconda per trasmettere i suoni degli strumenti solisti al sistema digitale 4X e per rinviarli, una volta elaborati, al sistema di amplificazione.

I suoni dei solisti sono sia captati liberamente, sia mediante dei microfoni a contatto per poi amplificarli o elaborarli. L'amplificazione semplice è effettuata senza ricorrere alla matrice di cui si è parlato in precedenza.

L'èquipe

Per la riuscita di un'opera come Répons *bisogna contare sulla collaborazione di numerose persone. I loro nomi meritano di essere menzionati: Giuseppe Di Giugno, Jean-Pierre Armand, Michel Antin, Michel Fingerhut e Alain Teycheney hanno adattato la 4X e le sue periferiche alla configurazione attuale. Patrick Potacsek, aiutato da Emmanuel Favreau, ha implementato i diversi linguaggi d'interconnessione concepiti da Andrew Gerzso, mentre Robert Rowe e Miller Puckette hanno creato i linguaggi di controllo.*

La matrice è stata concepita e realizzata da Didier Roncin e Michael Starkier ed il solftware da Andrew Gerzso. Denis Lorrain ha programmato la matrice ed è alla console durante i concerti. Daniel Ranguin, Didier Arditi, Alain Jacquinot e Rémy Gavrel si sono occupati del sistema audio. Le luci sono opera di Jean-Louis Aichhorn; di Alexis Bersacq e Didier Mandin la struttura scenica.

Andrew Gerzso

DÉRIVE

Cette miniature de sept à huit minutes ne peut être identifiée de façon explicite à des modèles traditionnels, même s'il existe une division claire entre les accords ornementés de la première partie et l'invention en contrepoint de la seconde menée par le piano. Si la pièce évoque quelque chose du passé, il est vraisemblable que ce soit Eclat/Multiples de Pierre Boulez car on retrouve dans les deux mouvements de l'oeuvre, le même souci d'embellir les harmonies statiques par des trilles et des rafales de notes d'ornement.

Le mouvement d'introduction de Dérive se déroule au même tempo lent, alors que le deuxième mouvement ralentit graduellement puis reprend l'allure de l'ouverture. La fléxibilité habituelle de Pierre Boulez est ici communiquée non par un mouvement instable mais plutôt par une précipitation d'idées imprévisibles parmi les instruments: flûte et clarinette, violon et violoncelle, vibraphone et piano.

L'oeuvre fut écrite en hommage à Sir William Glock lorsqu'il quitta la direction du Bath Festival l'année précédente; un hommage personnel puisque c'était William Glock qui avait appelé Pierre Boulez à diriger le BBC Symphony Orchestra en 1964 et l'avait persuadé de devenir son principal chef d'orchestre sept ans plus tard. Le titre, comme il en est coutume avec Pierre Boulez, est difficile à traduire. En français le mot conserve des connotations latines indiquant l'éloignement du rivage, alors que ce n'est pas le cas en anglais. Peut-être sommes-nous invités à écouter des accords dérivés à la dérive?

Paul Griffiths

(Traduction Karen Spano)
Durée approximative de l'oeuvre 6'
Dérive fut créé par le London Sinfonietta à Londres en Janvier 1985

DOUZE NOTATIONS

Création: 1945, à Paris, par Yvette Grimaud

Composées au moment où Boulez achève ses études au Conservatoire de Paris dans la classe d'Oliver Messiaen, ces pièces pour piano sont, avec les *Trois Psalmodies*, écrites à la même époque mais rapidement désavouées, les plus anciennes oeuvres connues du compositeur.

MEMORIALE (...EXPLOSANTE-FIXE... ORIGINEL)

Avant tout, la pièce est un hommage et une amitié: envers Larry Beauregard, flûtiste de l'Ensemble InterContemporain, disparu en septembre 1985. Il travaillait alors en étroites relations avec le compositeur et d'autres chercheurs de l'IRCAM (Andrew Gerszo, Barry Vercoe, Xavier Chabot), à la reformulation d'une oeuvre déjà ancienne de Boulez, *Explosante-Fixe* (1970), pour flûte et ensembles instrumentaux. Le nouveau projet pour lequel l'interprète se passionnait, consistait à trouver une "jonction" entre l'instrument et l'ordinateur musical le plus perfectionné de notre époque, la "machine 4X". *Mémoriale* est constitué de l'original pour flûte de cette oeuvre, que soutient un petit ensemble composé de trois violons, deux altos, un violoncelle, et de deux cors. Cette élégie à celui qui constituait, selon Boulez, le "modèle de ce que devrait être, idéalement, tout musicien du futur", dure un peu moins de six minutes.

Dominique Jameux

DERIVE

*Questa miniatura di sette, otto minuti, non può essere esplicitamente accostata ad un modello tradizionale, anche se vi è una partizione chiara tra gli accordi ornamentati della prima parte e l'invenzione contrappuntistica della seconda, condotta dal pianoforte. Se il brano evoca qualche cosa del passato, è verosimilmente l'*Eclat/Multiples *di Pierre Boulez perché si ritrova nei due movimenti dell'opera la stessa cura ad ornare le armonie statiche con trilli e gruppi di note di abbellimento.*

Il movimento introduttico di Dérive *si svolge in tempo lento ed il secondo rallenta gradualmente per poi riprendere l'andamento di apertura. La flessibilità abituale di Pierre Boulez è trasmessa qui non da un movimento instabile, ma piuttosto da una precipitazione di idee imprevedibili tra gli strumenti: flauto e clarinetto, violino e violoncello, vibrafono e pianoforte.*

L'opera fu scritta in omaggio a Sir William Glock quand'egli lasciò la direzione del Bath Festival l'anno precedente; un omaggio personale poiché era stato Sir William Glock a chiamare Boulez alla direzione della BBC Symphony Orchestra nel 1964 e l'aveva persuaso a divenire, sette anni più tardi, il direttore principale. Il titolo, com'è usuale per Boulez, è di difficile traduzione. In francese la parola conserva delle connotazioni latine indicanti l'allontanamento dalla riva. Può darsi che siamo invitati ad ascoltare degli accordi "dérivés à la derive"?

Durata approssimativa: 6 minuti.

Dérive *fu eseguita dalla London Sinfonietta a Londra nel gennaio 1985.*

Paul Griffiths

DOUZE NOTATIONS

Eseguite a Parigi nel 1945 da Yvette Grimaud

Composte nel momento in cui Boulez termina i suoi studi al Conservatorio di Parigi nella classe di Oliver Messiaen, queste composizioni per pianoforte sono — con le Trois Psalmodie *scritte nello stesso periodo ma subito rinnegate — le più antiche opere conosciute del compositore.*

MÉMORIALE (...EXPLOSANTE-FIXE...ORIGINEL)

Prima di tutto la composizione è un omaggio ed un gesto di amicizia verso Larry Beauregard, flautista dell'Ensemble InterContemporaine, scomparso nel settembre 1985. Beauregard lavorava in quel momento in stretto contatto con il compositore ed altri ricercatori dell'IRCAM (Andrew, Gerzso, Barry, Vercos, Xavier e Chabot) alla riformulazione di una vecchia composizione di Boulez, explosante-fixe *(1970), per flauto e gruppi strumentali. Il nuovo progetto al quale Beauregard si era appassionato consisteva nel trovare una giunzione tra lo strumento ed il computer musicale più perfezionato dei nostri anni, il sistema digitale 4X.* Mémoriale *è costituito dall'originale per flauto di questa composizione sostenuta da un piccolo gruppo composto da tre violini, due viole, un violoncello e due corni. Questa elegia a colui che costituiva, secondo Boulez, il "modello di ciò che sarebbe dovuto essere idealmente ogni futuro musicista" dura un po' meno di sei minuti.*

di Dominique Jameux

ECLAT/MULTIPLES

Eclat, pour quinze instruments (1964-65).

On repartira de la très avenante partition d'*Eclat*, sorte de module premier d'une fusée à deux ou trois étages, vecteur, pourrait- on mieux dire, d'une oeuvre encore à venir.

Elle fut créée en mars 1965 à Los Angeles, sous la direction de l'auteur. D'une dizaine de minutes, elle frappe par son scintillement sonore, l'extrême raffinement de ses propositions, le caractère souple et précis à la fois de sa plastique. L'ensemble instrumental dit bien le parti presque hédoniste ici choisi: deux claviers (piano et célesta), trois cordes (harpe, alto et violon), quatre vents (flûte alto en *sol* et cor anglais pour les bois, trompette et trombone pour les cuivres), et six percussions (glockenspiel, vibraphone, mandoline, guitare, cymbalum, et cloches tubes): au total, quinze instrumentistes.

Cet ensemble cristallin, de tessiture moyenne (affectionnée par Boulez), et de grandes possibilités virtuoses, se répartit en deux groupes qui déterminent l'écriture de la pièce. D'une part, un groupe de solistes basé sur les résonances: dont le son meurt plus ou moins vite, à moins de l'"entretenir" par le trille: piano, glockenspiel, vibraphone, mandoline, guitare. D'autre part, un autre groupe d'instruments au son soutenu: flûte alto, cor anglais, trompette, trombone, les cordes, qui peuvent donc jouer le rôle d'un "fond sonore" sur lequel viendront s'inscrire les interventions des solistes.

Cette bi-partition de l'effectif instrumental relève chez Boulez d'une volonté de prendre en compte le timbre pour lui-même, de le *contempler*, d'entrer dans sa vie même: attitude que le compositeur réfère volontiers à une conception non-occidentale de l'écoute musicale. L'auditeur occidental, dit-il (dans *le Temps musical*, cassette Radio-France, IRCAM, consacréé à *Eclat*, presentation Jean-Pierre Derrie), est plus intéressé par le parcours de l'oeuvre que par son arrêt, plus intéressé par les intervalles, les rythmes, les formes, que par le matériau sonore lui-même. *Eclat* veut ainsi proposer un autre parti d'écoute, en rappelant cette inclination boulézienne envers certaines musiques orientales, déjà avérée avec le *Marteau sans maître* (mais d'une manière toute différente).

A cette première préoccupation purement sonore, qui pour l'auditeur donne à l'oeuvre toute sa séduction, s'en adjoint une autre, tout aussi fondamentale, mais qui concerne cette fois les rapports des interprètes à la partition et au chef.

A la date où il est écrit *Eclat* relève naturellement de cette *liberté dirigée* que les oeuvres ouvertes précédentes ont tenté de définir. Boulez n'est pas un adepte du hasard. Ni de l'improvisation. Ni de la simple proposition sonore dont la réalisation serait en fait confiée à ses interprètes. Mais il entend aussi briser la traditionnelle répartition des rôles entre le compositeur-chef d'orchestre omnipotent et des interprètes-esclaves! Il remarque que dans la musique contemporaine d'alors, les partitions sont devenues si difficiles, les indications de jeu tellement nombreuses et contraignantes, que l'interprète doit mettre toute son énergie à les exécuter à la lettre: il y perd son expression directe, sa spontanéité, son bonheur de jouer. *Eclat* va lui offrir un texte musical dans lequel il peut opérer des choix, prendre des initiatives.

A vrai dire, ces latitudes sont surtout celles accordées au chef par le compositeur. *Eclat* comporte, interrompant le texte principal, des enclaves dans lesquelles un nombre donné de motifs voit son ordre de succession déterminé au dernier moment: le chef donne les départs selon sa convenance de l'instant, qui déclenche son geste de manière partiellement imprévisible: et c'est dans cet imprévisible que surgit la nécessité d'un geste-réflexe, que l'instrumentiste accomplira dans l'état de tension et d'attention qu'on imagine, et qui concourt directement à l'"éclat" de l'interprétation.

De fait, *Eclat* se présente aujourd'hui comme un diamant taillé à vif et dont les arêtes miroitent de façon constamment différente. La dizaine de minutes que dure l'oeuvre s'articule en quelques phases bien reconnaissables. La partition s'ouvre sur une belle cadence de piano, et se poursuit avec ce jeu d'alternance entre texte courant et "enclaves" qu'on a évoqué, jusqu'à une section de plus grande tension, toujours réservée aux solistes, mais où l'écriture de ceux-ci se fait davantage ponctuelle. La section se termine par une grande débauche de trilles, qui conduisent à la section suivante, la quatrième et dernière de l'oeuvre, qui voit l'entrée des instruments "de fond" à sons soutenus. Un mouvement perpétuel s'ébauche alors aux violoncelles, passant ensuite rapidement à la flûte alto, à la trompette, au cor anglais, à l'alto: préfiguration encore discrète de *Multiples*, interrompue par un bel "éclat" du piano, comme si celui-ci voulait reprendre le jeu des pages précédentes: vainement, car vient alors, terminalement, une section de couleurs décidément différentes du début et de la suite d'*Eclat*: mené cette fois par les instruments "de fond", en un style véhément et haché, un discours nouveau là se formule, qui sera celui- même de *Multiples* quelques mesures après: la section constitue une sorte de *sas* entre les deux parties de l'oeuvre, avant qu'un grand tutti flamboyant ne vienne conclure avec splendeur l'agréable partition.

Dominique Jameux

ECLAT

per quindici strumenti (1961-1965)

Iniziando dalla graziosissima partitura di Eclat, *una sorta di primo modulo di un missile a due o tre stadi vettori, si potrà meglio parlare di un'opera in divenire.*

Essa fu eseguita nel marzo 1965 a Los Angeles sotto la direzione dell'autore. Lunga una decina di minuti, essa colpisce per lo scintillio sonoro, l'estrema raffinatezza delle proporzioni, il carattere morbido ed insieme preciso della sua plasticità. L'organico strumentale esprime la scelta quasi edonista qui prevalsa: due tastiere (pianoforte e celesta), tre strumenti a corda (arpa, viola e violino), quattro fiati (flauto contralto in Sol e corno inglese per i legni, tromba e trombone per gli ottoni) e sei percussioni (glockenspiel, vibrafono, mandolino, chitarra, cembalo e campane tubolari): in totale quindici strumentisti.

Questo gruppo cristallino, di tessitura media (prediletto da Boulez) e di grandi possibilità virtuosistiche, si divide in due gruppi che determinano la scrittura della composizione. Da una parte un gruppo di solisti il cui suono si spegne più o meno rapidamente e non può essere mantenuto se non con il trillo: pianoforte, glockenspiel, vibrafono, mandolino e chitarra. Dall'altra un altro gruppo di strumenti dal suono sostenuto — flauto alto, corno inglese, tromba, trombone, gli archi — che possono dunque giocare il ruolo di "fondo sonoro" sul quale s'iscrivono gli interventi dei solisti.

Questa bipartizione degli effettivi strumentali rivela in Boulez la volontà di considerare il timbro in sè, di contemplarlo, di entrare nella sua stessa vita: attitudine che il compositore deriva volentieri da una concezione non occidentale dell'ascolto musicale. L'ascoltatore occidentale, sostiene Boulez (in Le Temps musical, *musicassetta Radio-France, IRCAM, dedicata ad* Eclat, *presentazione di Jean-Pierre Derrie), è più interessato dallo svolgimento dell'opera che dalle sue pause, più dagli intervalli, dai ritmi, dalle forme che dalla materia sonora in se stessa. "Eclat" vuole così proporre un'altra scelta di ascolto, confermando l'inclinazione di Boulez verso certe musiche orientali, già mostrata in* Marteau sans Maître *(ma in maniera completamente differente).*

A questa prima preoccupazione esclusivamente sonora — che si rivela per l'ascoltatore l'aspetto più seducente — se ne aggiunge un'altra, altrettanto fondamentale, ma che concerne questa volta il rapporto degli interpreti con la partitura ed il direttore.

Per il momento in cui è stato scritto, Eclat *partecipa naturalmente di quella* libertà controllata *che le precedenti opere aperte hanno tentato di definire. Boulez non gioca d'azzardo. Non si affida all'improvvisazione né alla semplice proposta sonora la cui realizzazione sarà affidata agli interpreti. Ma egli intende anche rompere la tradizionale ripartizione dei ruoli tra il compositore-direttore d'orchestra onnipotente e gli interpreti-schiavi! Egli nota che nella musica contemporanea di allora le partiture sono divenute così difficili, le indicazioni talmente numerose e costrittive che l'interprete deve impiegare tutta la sua energia ad eseguirle alla lettera: egli perde la sua espressività, la sua spontaneità, il godimento del suonare.* Eclat *gli offre un testo musicale all'interno del quale può invece operare delle scelte, prendere delle iniziative.*

A dire il vero, queste possibilità sono soprattutto concesse al direttore dal compositore. Eclat *comprende degli spazi che interrompono il testo principale, spazi nei quali un certo numero di motivi sono ordinati tra loro solo all'ultimo istante: il direttore dà gli attacchi secondo la scelta del momento ed il suo gesto è in parte imprevedibile: ed è da questa imprevedibilità che nasce la necessità di un gesto-riflesso che lo strumentista compirà in uno stato di tensione, di attenzione che ci si può immaginare e che provoca l'"éclat" dell'interpretazione.*

Per questo Eclat *si presenta oggi come un diamante appena tagliato, dai riflessi sempre cangianti. Nei dieci minuti di durata la composizione si articola in alcuni momenti facilmente riconoscibili. La partitura si apre su una bella cadenza del pianoforte per poi proseguire, nell'alternanza tra il testo principale e gli spazi di cui si è parlato, fino ad una sezione di maggiore tensione — sempre riservata ai solisti — dove il fraseggio diviene più incisivo. La sezione termina con un'esplosione di trilli che introducono alla parte seguente, la quarta ed ultima dell'opera, che vede l'entrata degli strumenti "di fondo" dal suono continuo.*

Un movimento continuo si delinea tra i violoncelli per proseguire poi rapidamente verso il flauto contralto, la tromba, il corno inglese, la viola: prefigurazione ancora accennata di Multiples *interrotta da un bel "éclat" del pianoforte, come se quest'ultimo volesse riprendere il gioco delle pagine precedenti. Vanamente, poiché comincia allora una sezione dai colori decisamente diversi dall'inizio e dal seguito di* Eclat. *Condotto questa volta dagli strumenti "di fondo" in uno stile veemente e frammentario, un discorso nuovo è formulato in quel momento: sarà lo stesso di* Multiples *qualche misura dopo. La sezione costituisce una sorta di transizione tra le due parti dell'opera prima che un gran* tutti *fiammeggiante non intervenga a concludere con splendore la piacevole partitura.*

Dominique Jameux

LE MARTEAU SANS MAÎTRE

La rapide et éclatante célébrité de cette oeuvre fut telle qu'elle a longtemps représenté presque à elle seule non seulement la production du compositeur, mais même toute une époque de la musique contemporaine européenne. Le Marteau sans Maître de Pierre Boulez fut créé après une sévère lutte à l'intérieur du comité de sélection français, au festival de la SIMC à Baden-Baden en 1955, festival dans le cadre duquel avait été créée, cinq ans plus tôt, à Londres la Seconde Cantate d'Anton Webern, référence essentielle dans l'évolution de la pensée compositionnelle boulézienne. Après avoir un peu éclipsé le reste de la production, le Marteau sans Maître va sans doute être un peu desservi par ce qui a en grande partie assuré son succès, à savoir une formation instrumentale très caractérisée, basée sur un jeu subtil entre identité et différence, fluctuant selon les pièces au gré de décalages dans le travail instrumental (pizzicato/arco, baguettes dures/douces, etc.), arbitré par une percussion dont la variété met en valeur le rôle de guide formel qu'elle retrouvera par exemple dans Rituel (1975). Car la couleur sonore est l'aspect le plus historiquement marqué de l'oeuvre, particulièrement par la référence à une instrumentation extrême-orientale. Elle est en tout cas certainement liée à la relative détente du langage boulézien qui retrouve un discours plus mélodique, un agrément auditif qui contraste fort avec le pourtant proche premier livre des Structures pour Piano (1952) et son austérité agressive et didactique.

Le Marteau sans Maître fait ouvertement référence au Pierrot Lunaire d'Arnold Schoenberg (1912), dont sont directement issues la division de l'oeuvre en trois cycles et la "géométrie variable" qu'affecte l'ensemble, réuni au complet pour la seule dernière pièce. La troisième pièce, pour flûte et voix, est en outre une "citation instrumentale" de la septième du Pierrot. Cet hommage est d'autant plus remarquable que deux ans plus tôt, Boulez signait un article très polémique "Schoenberg est mort", qui visait, il est vrai, plutôt la production plus tardive du compositeur, en regard, précisément, d'oeuvres telles que le Pierrot Lunaire. La filiation est d'ailleurs plus apparente que réelle, puisque la succession de trois cycles purement vocaux de sept pièces chacun fait place ici à l'interpénétration de trois cycles à la fois vocaux et instrumentaux, de dimensions variables: l'un, de quatre pièces (2.4.6.8) régulièrement espacées, un second de trois pièces (1.3.7) dont la troisième vocale est entourée d'un "avant" et d'un "après", et le troisième composé de deux versions (5.9) successives d'un même texte. Les trois poèmes sont tirés du recueil du même titre de René Char, poète déjà mis à contribution par Boulez pour Visage nuptial en 1946 et pour le Soleil des Eaux en 1947. On signalera enfin l'admiration que témoignait envers l'oeuvre Igor Stravinsky, qui avait également "réagi" au Pierrot Lunaire, et ce dès 1912, avec les Trois Poésies de la Lyrique Japonaise.

Avant l'"Artisanat Furieux" débute comme un double duo entre flûte et vibraphone d'une part, et guitare et alto d'autre part, les quatre instruments allant, après une courte cadence de l'alto, se mêler plus librement.

"Commentaire 1 de Bourreaux de solitude" est grosso modo de forme ternaire. Le début, d'un grand agrément sonore, est un long solo de flûte que soutient le doux murmure des autres instruments. Une section contrastant par son agressivité est emmenée par le xylorimba, suivie d'un bref retour de la flûte, mais dans une ambiance moins détendue.

"L'Artisanat Furieux", on l'a dit, cite l'instrumentation (voix et flûte) de Der Kranke Mond du Pierrot Lunaire. On notera l'alternance de superpositions et de tuilages des lignes mélodiques.

"Commentaire 2" est la seule pièce à se passer de la flûte. Elle est remarquable par sa succession de blocs de durées variables, séparés par des arrêts eux-mêmes plus ou moins longs, et que meublent parfois des résonances du vibraphone. Une section où l'alto, jusqu'alors exclusivement en pizzicato, retrouve son archet et un discours plus mélodique est suivie d'un passage volubile intégrant in extrémis le triangle. "Bel édifice et les pressentiments" fait alterner d'instables sections instrumentales avec des interventions vocales accompagnées de façon plus homophone.

"Bourreaux de solitude" est la pièce la plus longue et la plus austère de l'ensemble. On notera, au début, un jeu de rythmes complémentaires des différents instruments, peut-être hérité de la Symphonie, opus 21 de Webern.

Après l'"Artisanat Furieux", la plus courte est proche de son pendant, la première pièce. Écrite pour trois instruments, elle se caractérise par un jeu rythmique d'une grande lisibilité.

"Commentaire 3" se rapproche, quant à lui, du Commentaire 1, dont il semble superposer le solo de flûte et les rudes doubles notes du xylorimba. On notera encore le rôle formel de la percussion (successivement claves, cloche double et bongos). "Bel édifice et les pressentiments" (versions 2) pourrait presque évoquer initialement, par son "Tempo libre de récit" et par ses citations des pièces antérieures, le finale de la 9^{e} Symphonie de Beethoven, cependant que la polarisation harmonique sur Mi b est peut-être une référence à Stravinsky (ES = Mib), comme ce sera le cas pour... explosante-fixe... et surtout pour Rituel. La voix, vite "libérée" du texte, usant par instants du "sprechgesang", va ensuite dialoguer, en vocalises soutenues par l'ensemble, sauf la percussion, avec la flûte, précisément accompagnée par les percussions profondes (deux tam-tams graves et gong) et qui va conclure dans une ambiance recueillie.

JM Lonchampt

LE MARTEAU SANS MAÎTRE

L'immediato e clamoroso successo di quest'opera fu tale che per lungo tempo ha rappresentato quasi da sola non solamente la produzione del compositore, ma anche tutta un'epoca di musica contemporanea europea, Le Marteau sans Maître *di Pierre Boulez fu eseguito dopo un acceso scontro all'interno del comitato di selezione francese al Festival della SIMC a Baden-Baden nel 1955; Festival nel cui ambito era stata eseguita, cinque anni prima, a Londra, la Seconda Cantata di Anton Webern, riferimento essenziale nell'evoluzione del pensiero compositivo di Boulez. Dopo aver parzialmente eclissato la restante produzione, a* Marteau sans Maître *ha nuociuto senza dubbio ciò che in gran parte gli aveva assicurato il successo, ossia una formazione strumentale molto caratterizzata, fondata su un gioco sottile tra identità e differenza, fluttuante nei diversi brani in base alle necessità dell'esecuzione (pizzicato/arco, bacchetta dura/dolce ect.), diretta da una percussione la cui varietà valorizza il ruolo di guida formale che ritroverà per esempio in* Rituel *(1975). Infatti il colore sonoro è l'aspetto più datato dell'opera ed in particolare lo è il suo riferirsi ad una strumentazione orientale. Essa è certamente legata alla relativa distensione del linguaggio di Boulez che ritrova un discorso più melodico, una piacevolezza auditiva che contrasta molto con la quasi contemporanea composizione del primo libro di* Structures pour Piano *(1952) caratterizzato da un'austerità aggressiva e didattica.*

Le Marteau sans Maître *s'ispira apertamente al* Pierrot Lunaire *di Arnold Schoenberg (1912) da cui trae la divisione dell'opera in tre cicli e la "geometria variabile" che caratterizza il complesso strumentale riunito al completo solamente nell'ultimo brano. Il terzo pezzo, per flauto e voce, è inoltre una citazione strumentale dal settimo del* Pierrot. *Questo omaggio è tanto più rilevante in quanto due anni prima Boulez scriveva un articolo molto polemico* — Schoemberg è morto — *nel quale teneva conto, a dire il vero, soprattutto della produzione più tarda del compositore, preservando proprio opere quali il* Pierrot Lunaire. *L'affiliazione è d'altronde più apparente che reale in quanto la successione dei tre cicli esclusivamente vocali, di sette pezzi ciascuno, fa posto qui alla compenetrazione di tre cicli insieme vocali e strumentali di dimensioni variabili: il primo, di quattro pezzi (2.4.6.8) regolarmente distanziati, il secondo di tre pezzi (1.3.7), con il terzo brano vocale preceduto da un "avant" e seguito da un "après", ed il terzo ciclo composto da due versioni successive (5.9) di uno stesso testo. Le tre poesie sono estratte dalla stessa raccolta di René Char, poeta al quale Boulez aveva già attinto per* Visage nuptial *nel 1946 e per le* Soleil des Eaux *nel 1947. Si deve segnalare infine l'ammirazione nutrita verso quest'opera da Igor Stravinsky, che aveva ugualmente reagito al* Pierrot Lunaire, *e dal 1912, con le* Trois Poésies de la Lyrique Japonaise.

Avant l'Artisanat Furieux *inizia come un doppio duo tra flauto e vibrafono da un lato e chitarra e viola dall'altro; i quattro strumenti, dopo una breve cadenza della viola, si fondono più liberamente.*

Commentaire 1 de Bourreaux de solitude *segue grosso modo una ripartizione ternaria. L'inizio, di grande piacevolezza sonora, vede un lungo assolo del flauto sostenere il dolce mormorio degli altri strumenti. Una sezione contrastante per la sua aggressività è condotta dalla xilomarimba, seguita da un breve ritorno del flauto, in un ambiente meno disteso.*

L'Artisanat furieux — *si è già detto — cita la strumentazione (flauto e voce) di* Der Kranke Mond *del* Pierrot Lunaire. *Si noterà l'alternanza di sovrapposizioni ed intrecci di linee melodiche.*

Commentaire 2 *è il solo brano a fare a meno del flauto. È notevole per la successione di pezzi di durata diversa, separati da pause esse stesse più o meno lunghe e traversate talvolta dalle risonanze del vibrafono. Una sezione in cui la viola, fino ad allora esclusivamente in pizzico, ritrova il suo archetto ed un discorso più melodico è seguito da un passaggio volubile al quale partecipa alla fine il triangolo.*

Bel édifice et les pressentiments *alterna instabili sezioni strumentali a degli interventi vocali accompagnati in modo più omofono.*

Bourreaux de solitude *è il brano più lungo e più austero di tutta la composizione. Si noterà all'inizio un gioco di ritmi complementari fra i diversi strumenti, forse ripreso dalla Sinfonia, op. 21, di Webern.*

Après l'Artisanat furieux, *il più breve, è simile al suo pandant, il primo brano. Scritto per tre strumenti, è caratterizzato da un gioco ritmico di grande leggibilità.*

Commentaire 3 *somiglia a* Commentaire 1 *al quale sembra aggiungere l'assolo di flauto e le rudi doppie note della xilomarimba. Si noti ancora il ruolo formale della percussione (successivamente claves, doppia campana e bonghi).*

Bel édifice et les pressentiments *(versione 2) potrebbe inizialmente evocare — per il suo "Tempo libero di recitativo" e per le sue citazioni dai brani precedenti — il finale della 9ª Sinfonia di Beethoven, anche se la polarizzazione armonica sul Mi bemolle è forse un riferimento a Stravinsky (Es = Mib), come nel caso di* ...explosante-fixe... *e soprattutto di* Rituel. *La voce, subito "libera" dal testo, impiegando a momenti lo "sprechgesang" e in seguito dialogando in vocalizzi sostenuti dall'orchestra con il flauto accompagnato da alcune percussioni (due tam-tam e il gong), conclude in un ambiente raccolto.*

JM Lonchampt

PHYLLIS BRYN-JULSON

Née dans le North Dakota de parents norvégiens, Phyllis Bryn- Julson a étudié le piano, l'orgue, le violon et le chant au Concordia College avant d'obtenir son diplôme de maîtrise en Musique, à l'Université de Syracuse.
Encore étudiante, elle fait ses débuts au Carnegie Hall et commence une collaboration durable avec Tanglewood où elle donne de nombreux concerts avec le Boston Symphony Orchestra et le Berkshire Music Center Orchestra. Phyllis Bryn-Julson a été très vite remarquée pour ses qualités d'interprétation dans le répertoire musical du XX^{e} siècle, notamment dans Berg, Boulez, Crumb, et Ligeti, tout en continuant à chanter le répertoire plus traditionnel avec les grands orchestres américains: New-York Philharmonic Orchestra, Boston Symphony Orchestra et Chicago Symphony Orchestra. Phyllis Bryn-Julson prend part aux Proms avec Pierre Boulez en 1975, puis en 1977 avant de séjourner six mois en Europe au cours d'un échange artistique organisé entre les Etats-Unis et la Grande Bretagne. Elle donne des concerts non seulement à Londres, mais aussi à Paris et à Vienne.
Au cours des dernières saisons, elle a de nouveau participé aux Proms, au Festival d'Edimbourg et à de nombreux concerts avec le London Sinfonietta, l'Ensemble InterContemporain et d'autres orchestres.
Lors de l'été 1980, elle donne en première mondiale Pas Moi, Opéra de chambre de Holliger, au Festival d'Avignon avec l'IRCAM et l'EIC, participe au cycle Stravinsky dirigé par Pierre Boulez, puis au cycle Webern, toujours avec l'EIC et Pierre Boulez en décembre 83.
Lors d'un concert à Paris en décembre 84, Phyllis Bryn-Julson interprète les Poèmes pour Mi d'Olivier Messiaen, dans la version symphonique avec l'Orchestre National de France dirigé par Pierre Boulez.
La collaboration avec l'EIC se prolonge: en 1985, Phyllis Bryn- Julson participe à la célébration du 60ème anniversaire de Pierre Boulez à Baden-Baden: en 1986, elle prend part à une tournée italienne, toujours sous la direction de Pierre Boulez. En 1986- 87, elle retourne à Covent Garden et au Royal Opera House pour une double production du Rossignol et de l'Enfant et les Sortilèges.

ALAIN DAMIENS

Né en 1950 à Calais dans le Nord, Alain Damiens commence à étudier la musique dès l'âge de 8 ans. Au Conservatoire de Calais, il suit les cours de clarinette, de piano, de contrebasse et d'harmonie: études qu'il achève au Conservatoire de Paris avec un Premier Prix de clarinette à l'unanimité en 1968, un Premier Prix de musique de chambre en 1969 et la médaille de solfège en 1969. Après quoi il obtient une bourse d'études aux USA.
Alain Damiens devient successivement clarinette à l'Ensemble de Musique de Chambre Pupitre 14 à Amiens, clarinette solo à l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et professeur au Conservatoire de cette ville jusqu'en 1975.
En 1976 nait l'Ensemble InterContemporain. Alain Damiens en fait partie depuis lors.
Alain Damiens a, à son répertoire, les grands "classiques du XX^{e} siècle" et aime à jouer en particulier les oeuvres de Pierre Boulez, Franco Donatoni et Olivier Messiaen.
Il a joué Domaines de Pierre Boulez sous la direction du compositeur (Turin 1984, Lisbonne 1985) et a travaillé avec Karlheinz Stockhausen pour sa pièce in Freundschaft.
C'est également lui qui a donné en création mondiale Dialogue de l'ombre double de Pierre Boulez en octobre 1985 à Florence, pour les 60 ans de Luciano Berio puis à Los Angeles dans une seconde version en février 1986.
Alain Damiens enseigne la clarinette aux Rencontres Internationales depuis leur création en 1983.

PIERRE-LAURENT AIMARD

Après avoir obtenu quatre premiers prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Pierre-Laurent Aimard reçoit le premier prix du Concours International Olivier Messiaen (1973) et le second prix du Concours International de Genève (1976).
Il entre à l'Ensemble InterContemporain dès sa fondation.
Pierre-Laurent Aimard poursuit parallèlement une carrière de soliste dans la plupart des pays d'Europe, aux USA, au Canada, en Amérique du Sud et en Nouvelle Zélande.
Il joue avec les orchestres de Boston, Chicago, Londres (Philharmonia), Berlin, Toronto, Leningrad, Dresde, Genève, Paris etc... sous la direction de chefs tels que Boulez, Ozawa, Celibidache, Davis, Previn.

ALAIN NEVEUX

Alain Neveux est né en 1949.
Il a étudié la musique au Conservatoire de Paris et le piano en particulier avec Vlado Perlemuter. Il y a obtenu en 1968 et 1969 le Premier Prix de piano et le Premier Prix de musique de chambre.
En 1970, Alain Neveux remporte le Premier Grand Prix au concours Casella à Naples.
De 1975 à 1980, il enseigne le piano au Conservatoire de Grenoble.
Très attiré par la musique contemporaine, il est entré à l'EIC en 1979.
Alain Neveux fait également partie d'un ensemble "Entre-Temps" qui fonde sa programmation sur les classiques du XX^{e} siècle.
En 1985, Alain Neveux s'est produit en récital au Festival de Musique contemporaine de Yokoama au Japon.

MARIE-CLAIRE JAMET

Premier Prix de harpe et Premier Prix de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Marie- Claire Jamet a aussi beaucoup travaillé avec son père, Pierre Jamet, harpiste lui-même, qui en particulier créa la Sonate pour flûte, alto et harpe de Claude Debussy. Marie-Claire Jamet obtient également, à plusieurs reprises, le Prix de l'Académie du disque et de l'Académie Charles Cros.
Elle participe, dès 1953, aux premiers concerts du Domaine Musical au Petit Marigny, puis à de nombreux concerts en soliste aux Etats-Unis, au Japon, au Canada, en Europe et en URSS.
Marie-Claire Jamet entre à l'EIC en 1976 après avoir été de nombreuses années harpiste à l'Orchestre National.
Elle a créé des pièces de Pierre Boulez, Ton-Thât Tieêt, Yoshihisa Taîra, Alain Bancquart, Jean-Marc Singier, Philippe Boesmans.

MICHEL CERUTTI

Etudes au Conservatoire de Metz, puis à Paris. Entré à l'EIC en 1976. Travaille aussi régulièrement avec l'Orchestre de Paris. Professeur au Conservatoire National de Région de Paris. Joue notamment les oeuvres solistes du répertoire actuel (Pièces pour timbales de Carter, Kontakte de Stockhausen etc...) et s'intéresse depuis quelque temps au cymbalum, qu'il tient dans des oeuvres de Stravinsky (Renard, Rag-Time) et Boulez (Repons)

VINCENT BAUER

Ancien élève de Jean Batigne à Strasbourg, puis Jacques Delecluse à Paris. Vincent Bauer entre à l'EIC en 1978. Parallèlement, il joue fréquemment avec l'Ensemble 2E2M ainsi que Musique Vivante et Ars Nova. Il participe à des tournées internationales avec l'Orchestre National de France aux Etats-Unis et au Japon mais aussi avec les ballets Félix Blaska, pour qui il a joué des oeuvres de Bartok, Berio, etc... en compagnie de Katia et Marielle Labecque. Il possède à son répertoire soliste des pièces telles que Psappha de Xenakis, Sibylle de Ohana, etc...

DANIEL CIAMPOLINI

Premier Prix de Percussion dans la classe de Jacques Delecluse au CNSM de Paris, il est entré en 1980 à l'EIC. Son répertoire soliste comprend notamment la Sonate pour deux pianos et percussions de Bartok, les Pièces pour timbales de Carter, Psappha de Xenakis etc...

VILLA MEDICI

6 LUGLIO 1988

BUSSOTTIOPERABALLET in B.O.B. PER TUTTO IL GIORNO

Ore 11.00 Incontro con il pubblico, i giornalisti e i professionisti nel gran Salon di Villa Medici.

Ore 17.00 La Boîte à Joujou *di Claude Debussy, coreografia di Rocco, Balletto del B.O.B.*

Ore 18.00 Autotono *di S. Bussotti, interpretato dall'orchestra dei giovani del B.O.B. diretti da Orazio Tucella*

Ore 19.30 Chanson de Bilitis *di Claude Debussy, Coreografia di Rocco, Balletto del B.O.B. con Piera degli Esposti.*

Dalle 11.00 alle 19.30 i seguenti video saranno proiettati nelle sale di Villa Medici:

Ore 21.30 Spettacolo ideato da Sylvano Bussotti con:

Le Bagatelle da camera *per orchestra del B.O.B.*

Regina *per cinque percussionisti del B.O.B.*

Three Lovers Ballet,
danzato da:
Guido Pistoni, Marco Paolo, Patrick King

Interpretato dai musicisti del B.O.B.
per violino, violoncello e pianoforte

Dai, Dimmi, Su
interpretato dall'orchestra del B.O.B:

In Memoriam
(C. Barberian),
per trio: flauto, violino e pianoforte.

Voce recitante:
Piera degli Esposti

Edizione Ricordi

VILLA MEDICI

13 Luglio, 1988, ore 21.30

NONO, AMBROSINI, MANZONI

Direzione Musicale:
Grzegorz Nowak
Opere:
Luigi Nono
Como una ola de fuerza y luz, per soprano, pianoforte, nastro magnetico e orchestra
Soprano
Carmen Fuggis
Pianista
Giuseppe Scotese

Claudio Ambrosini *Ex novo Ensemble*
Doppio concerto grosso

Giacomo Manzoni
Ombre (in memoria di Che Guevara) per coro e orchestra

Orchestra Sinfonica e coro di Roma della RAI - Direttore del Coro Fulvio Angius

Ex Novo Ensemble di Venezia
Pianoforte
ALDO ORVIETO

Flauto
DANIELE RUGGIERI

Oboe
PIERLUIGI FABRETTI

Clarinetto
DAVIDE TEODORO

Tromba
DIEGO CAL

Corno
MASSIMO CAPELLI

Sax
STELLA CAPPELLINI

Violino
CARLO LAZARI

Violino
LUISA MESSINIS

Viola
MARIO PALADIN

Violoncello
ALESSANDRO ZANARDI

Contrabbasso
MAURO MURARO

Percussione
ANNUNZIATA DELLISANTI

Regia sonora
ALVISE VIDOLIN

Edizione Ricordi

MUSIQUE D'AUJOURD'HUI

La musique contemporaine, à Rome, n'est pas d'un jeu facile. Nulle part ailleurs sans doute. Elle subit même une certaine désaffection de la part des avant-gardistes; et pourtant elle a droit de cité dans les programmes musicaux des plus grandes formations classiques.

Le Festival RomaEuropa-Villa Médicis 1988, conformémant à sa tradition, a toujours affirmé, par ses choix, cette volonté de modernité. Cette année à côté de Bartok, Boulez, Ligeti et Xenakis, nous avons consenti une large place aux compositeurs contemporains italiens: Ambrosini, Bussotti, Manzoni, Nono, Scelsi: plusieurs générations mais une certaine continuité dans l'approche de la recherche musicale; celle-ci prend des formes différentes surtout chez Bussotti dont le goût pour le spectacle et le jeu n'est plus un secret, mais très probablement une perversion. Nono, Manzoni, au-delà de la filiation idéologique, représentent un courant parfaitement original de la musique italienne qui n'a pas d'équivalent en France.

Ambrosini, ancien pensionnaire de la Villa Médicis, premier italien à entrer dans la maison de Debussy, Berlioz, Bizet, présentera justement l'oeuvre qu'il a créée durant son séjour à la Villa.

Enfin Scelsi, compositeur énigmatique qui refuse toute biographie (il n'en a aucune pour ses sept vies) ainsi que toute hagiographie, est trop atypique. Nous lui rendrons hommage, comme en 1985 à la Villa Médicis, pour la création mondiale de son *Cinquième Quatuor* .

Recherche et modernité, la musique contemporaine est l'un des modes de création que nous soutenons avec tous ceux, qui en Europe, encouragent les novateurs.

Monique Veaute
Directrice Artistique
Festival RomaEuropa
Villa Médicis

LA MUSICA D'OGGI

La musica contemporanea a Roma non ha vita facile, come molto probabilmente altrove. Soffre addirittura di una certa disaffezione da parte degli avanguardisti, eppure è presente nei programmi musicali delle maggiori formazioni classiche.

Il Festival RomaEuropa-Villa Medici 1988, nella tradizione delle settimane di musica contemporanea a Villa Medici, ha sempre affermato, tramite le sue scelte, tale desiderio di modernità. Quest'anno abbiamo affiancato a Bartok, Boulez, Ligeti e Xenakis molti compositori italiani: Ambrosini, Bussotti, Manzoni, Nono e Scelsi. Generazioni diverse e una certa continuità nell'approccio della ricerca musicale. L'espressione di tale ricerca si diversifica, soprattutto per quanto riguarda Bussotti, il cui piacere per lo spettacolo e il gioco non sono un mistero, probabilmente una perversione. Nono e Manzoni, al di là dei legami ideologici, rappresentano una corrente della musica italiana perfettamente originale, senza l'equivalente in Francia.

Ambrosini, ex "pensionnaire" di Villa Medici, primo italiano ad essere entrato in casa di Debussy, Berlioz, Bizet, presenterà proprio l'opera che ha creato nel suo anno di permanenza a Roma.

Infine Scelsi, compositore restio alle biografie (non ne esistono per le sue sette vite), alle agiografie, è estremamente atipico. Gli rendiamo omaggio, come nel 1985, per la creazione del "Cinquième Quatuor" *a Villa Medici.*

La musica contemporanea è una delle modalità con cui portiamo avanti il lavoro di ricerca e di modernità con coloro che seguono questa via in Europa.

Monique Veaute
Direttrice Artistica
Festival RomaEuropa
Villa Medici

LE CHEMIN IRREVERSIBLE

En 1968, dans une interview qu'il avait accordée à Franco de Poli, dans la revue *Il Canguro*, Giacomo Manzoni déclarait que les musiciens qui le passionnaient le plus étaient Nono et Stockhausen. Il s'expliquait ainsi : "Nono me semble être un exemple typique de l'union étroite qui existe entre recherche et conscience civile qui est indispensable à l'existence de l'art contemporain; Stockhausen m'intéresse pour cet amour profond — qui refuse tout compromis — qui le pousse à effectuer une recherche pure dans le domaine de la matière musicale". [1]

Vingt années se sont écoulées et bien des choses se sont passées, également dans le monde de la musique. Nono et Stockhausen ont évolué. Manzoni avait su capter, avec lucidité, la direction vers laquelle évoluait leur oeuvre. Réécouter aujourd'hui les pièces que Nono et Manzoni avaient composées à l'époque (*Ombre* est de 1968; *Como une ola de fuerza y luz* de 1971-72) nous amènent à réfléchir sur le chemin parcouru par ces deux musiciens.

Dans les années 60 et au début 70, personne ne remettait en question le fait qu'il fallait être "moderne" et l'on savait assez précisément ce qu'était cet "être moderne" et ce qui ne l'était pas. C'était aussi le temps où l'on parlait beaucoup de l'"engagement" et du "désengagement". Manzoni avait également des idées claires sur ce sujet. "Le concept d'engagement est utilisé surtout, et je dirais même *exclusivement*, dans le matériel musical même, par l'usage qui en est fait" [2]. En effet, l'idée d'avoir dédié *Ombre* à la mémoire de Guevara n'impliquait absolument pas pour Manzoni l'engagement de cette oeuvre; "l'engagement" vient de l'écriture, de la manière dont l'oeuvre a été composée. On peut constater qu'à l'époque, une pièce composée d'une façon que l'on jugeait "scientifique" mais aussi de recherche (influencée directement par Schonberg) pouvait être dédiée à la mémoire de Guevara. Ces deux aspects apparaissaient comme absolument indissociables. Il s'agissait en fait d'une sorte "d'époque des lumières". Au sein de ce consensus, il y avait cependant un très large éventail d'écritures. Si l'on veut être polémique, même rétrospectivement, on peut accuser l'avant-garde de ce temps de dogmatisme pour avoir voulu imposer des lois et des règles de manière dictatoriale et finalement avoir accepté et rejeté des artistes de façon sectaire.

Parmi les élus, il y a Webern. Parmi les exclus: Stravinsky. Mais tout cela n'est que polémiques, car en fait, jamais, au cours de ce siècle, les créateurs n'ont eu une aussi grande liberté pour inventer de nouvelles règles. Trop souvent, aujourd'hui, faisant fi des règles, les compositeurs tombent dans le piège de l'imitation, cèdent aux effets faciles, grandiloquents. Ils singent le passé en le déformant, incapables qu'ils sont d'inventer un présent. L'enchevêtrement d'émotions, d'idéologie et de rationalisme structurel semble inextricable dans l'oeuvre de Nono, mais il n'est ni une limite ni un conditionnement forcé; c'est plutôt l'espace nécessaire dans lequel le musicien peut s'exprimer complètement. Ce qui aujourd'hui pourrait être qualifié intransigeance d'école ou intolérance partisane, était en réalité une sorte d'humanisme profond. Au Théâtre de la Fenice, Nono a fait représenter *Intolleranza 60*, qui fit scandale. Nono raconte ainsi la naissance de *Como une ola de fuerza y luz*: "Au cours des années qui ont précédé le gouvernement d'Allende, j'avais connu, à Santiago du Chili, Luciano Cruz, l'un des dirigeants les plus estimés du Mir (mouvement de la gauche révolutionnaire). Je l'ai retrouvé au Chili, après la victoire de "L'Alliance populaire" et l'élection du President Allende. Luciano était très connu. Peu de temps après, j'ai appris qu'il était mort subitement, d'une façon mystérieuse. On parlait d'une fuite de gaz...Une profonde communauté d'esprit nous unissait et sa mort, que j'ai apprise alors que je travaillais avec Maurizio Pollini et Claudio Abbado, m'a profondément bouleversé.C'est très précisément l'annonce de sa disparition qui a provoqué mon inspiration. C'est ainsi que, sur un texte de Huasi (poète argentin de Santiago engagé dans la lutte latino-américaine), est né *Como une ola de fuerza y luz* pour soprano, orchestre et bande magnétique. Je ne voulais pas que cette oeuvre soit circonscrite aux problèmes d'innovation de langage, ni à la fascination qu'exerçait sur moi la musicalité de Pollini. Je désirais que ma musique soit un espace ouvert et fermé à la fois, une sorte de vie épanouie et étiolée, une métaphore programmée mais libre. J'ai pensé à utiliser seulement la partie centrale et basse du clavier, et dans le studio de phonologie de Milan, avec Marino Zuccheri, nous avons abaissé le niveau sonore du piano afin d'obtenir deux fois plus de graves. Le résultat est un jeu acoustique de renvois, d'échos, de battements et de pulsations entre le piano — Pollini joue en direct — et la sonorité grave de la bande magnétique passée en super impression. La voix de la soprano était également transformée sur la bande. J'avais placé cinq haut-parleurs derrière l'orchestre, de façon à obtenir une sorte "d'effondrement spatial", sonorité que l'on trouve dans les grandes basiliques baroques. J'ai obtenu ainsi une alternance d'éclats et de silences qui s'étendaient horizontalement dans l'espace, avec des effets de rapprochement et d'éloignement" [3].

Il est difficile d'oublier le ton passionné de ces déclarations, surtout parce que Nono ne refuse pas la part de l'irrationnel dans son oeuvre. Pour lui, la raison construit, met en relation, organise. L'invention souvent échappe à l'artiste; elle suggère seulement une structure que clarifiera la raison. Nono n'est pas vénitien pour rien. Venise est une ville où les bruits modernes n'existent pas. Celui des voitures par exemple. Marchant la nuit dans les petites ruelles de Venise (le jour elles sont envahies par le vacarme des touristes), on redécouvre le bruit des pas qui résonnent, répercutés par les canaux, les voix nimbées d'un silence magique, suspendues dans un vide irréel. Nono lui-même le confesse: le projet, puis la réalisation du *Prometeo* "tragédie de l'écoute" n'ont pas seulement été encouragés par l'amitié de Massimo Cacciari mais découlent également de tout l'intérêt que Nono accorde au phénomène du son, à l'espace dans lequel se produit ce son et donc le silence. Nono n'a pas de mot assez élogieux pour parler des silences de Wagner et de Debussy [4].

IL CAMMINO IRREVERSIBILE

Nel 1968, in un'intervista rilasciata a Franco De Poli sulla rivista Il canguro, *Giacomo Manzoni dichiarava che i musicisti che lo interessavano di più erano Nono e Stockhausen. E così motivava il suo interesse: "il primo mi sembra un esempio tipico di quella stretta unione tra ricerca e coscienza civile che è indispensabile alla vita dell'arte contemporanea: il secondo mi interessa per l'amore profondo, estraneo a ogni compromesso, che porta alla pura ricerca nell'ambito del materiale musicale"* [1]*. Sono passati vent'anni, e molte cose sono accadute, anche nella musica. Nono e Stockhausen sono cambiati. Ma Manzoni coglieva assai bene, con lucidità, la direzione verso la quale si muoveva la loro musica. Riascoltare, dunque, oggi, musiche composte da Manzoni e da Nono in quegli anni (*Ombre *è del 1968,* Como una ola de fuerza y luz *del 1971-72) può diventare un'occasione per riflettere sul cammino percorso da questi due musicisti.*

Allora, negli anni '60 e nei primi anni '70, non si dubitava affatto che bisognasse essere "moderni" e si sapeva, anche, con una certa sicurezza, che cosa fosse "moderno" e che cosa no. Erano anche gli anni in cui si discuteva molto di "impegno" e di "disimpegno". Anche su questo punto, però, Manzoni aveva le idee chiare: "Il concetto di impegno va individuato innanzi tutto, e direi esclusivamente, *nel materiale musicale stesso, nell'uso che se ne fa"* [2]*. Aver dedicato* Ombre *alla memoria di Guevara, infatti, per Manzoni, non garantisce affatto l'impegno dell'opera: la garanzia è data dalla scrittura, da come l'opera è stata composta. Tuttavia non era poi casuale che un'opera composta in una maniera che si credeva insieme "scientifica" e di ricerca, e cioè sulla scia aperta da Schoenberg, potesse essere dedicata alla memoria di Guevara. I due aspetti apparivano assolutamente inscindibili. Si trattava, in fondo, di una forma di illuminismo. Dentro questa fiducia, però, il ventaglio di divergenti scritture era immenso. Per polemica si può, anche se ormai con qualche ritardo, accusare le avanguardie di quegli anni di "dogmatismo", di imposizione dittatoriale di regole e leggi, di settaria inclusione di eletti ed esclusione di reprobi. Tra gli eletti Webern, tra i reprobi Stravinsky. Ma soltanto per polemica, e una polemica ormai consunta. Perché di fatto poche volte nel corso di questo secolo gli artisti sono stati così liberi come allora. Ma la libertà stava nell'inventarsi regole. Oggi, troppo spesso, credendo di sfuggire alle regole si cade tra le secche dell'imitazione, nei tranelli dell'effetto che strappa il consenso, si cede alla lusinga del caso che fa scalpore, si scimmiotta, deformandolo, un passato, incapaci d'inventare un presente. L'intrico di emozioni, di ideologia e di razionalismo strutturale appare in Nono inestricabile, Ma non come limite o condizionamento forzato. Bensì come necessario spazio dentro cui il musicista agisce tutto intero. Quella che oggi può, infatti, apparire intransigenza di scuola e intolleranza di partito (ma al Teatro La Fenice Nono fa rappresentare* Intolleranza 60*: fu una serata di fischi, di gazzarra. Chi erano dunque gli intolleranti?) era in realtà una specie di umanesimo integrale. Ecco come Nono stesso racconta la nascita di* Como una ola de fuerza y luz*: "Negli anni prima di Allende avevo conosciuto a Santiago del Cile Luciano Cruz, uno dei dirigenti più amati del MIR (Movimento della sinistra rivoluzionaria). Lo ritrovai quando tornai nel Cile dopo la vittoria dell'Alleanza popolare e l'elezione del presidente Allende. Luciano aveva grandissima notorietà. Poco dopo venni a sapere della sua morte improvvisa e abbastanza misteriosa, pare per le esalazioni di una stufa in casa sua. Con lui avevo stabilito un rapporto di profonda comunanza e la sua morte, la cui notizia mi giunse mentre stavo lavorando su sollecitazione di Maurizio Pollini e Claudio Abbado, mi colpì profondamente. Fu proprio la notizia della sua morte a precisare i motivi della mia ispirazione. Come vedi non ho alcuna riluttanza a usare il termine ispirazione. In questo modo, su un testo di Huasi — un poeta argentino che viveva e lavorava a Santiago attivo anche nella lotta latino-americana — nacque* Como una ola de fuerza y luz *per soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico. Desideravo che questa musica non si limitasse a problemi di innovazione del linguaggio e neppure alla esaltazione, per me quanto mai fascinosa, della musicalità di Maurizio Pollini. Avrei voluto che la mia musica fosse come uno spazio che si apre e si chiude, qualcosa come una vita che si estende e si richiude, qualcosa come una metafora programmatica ma libera. Pensai di usare il pianoforte soltanto a metà, cioè dal centro della tastiera in giù, e nello Studio di fonologia di Milano, con Marino Zuccheri, trasportai ancora più in basso il materiale sonoro del pianoforte in modo da ottenere un raddoppio delle zone verso il grave. Veniva così a crearsi un gioco acustico di rimandi, di echi, di battiti, e di pulsazioni tra il pianoforte suonato dal vivo da Pollini e quel raddoppio verso il grave affidato al nastro magnetico. La voce del soprano subiva anche lei delle trasformazioni sul nastro; avevo collocato inoltre cinque altoparlanti dietro l'orchestra in modo da ottenere una specie di sfondamento spaziale del tipo di quello che si può avere nelle grandi basiliche barocche. Ottenni in questo modo un'alternanza di scoppi, di violenze e di silenzi che si propagavano orizzontalmente nello spazio con effetti di avvicinamento e di allontanamento".* [3]

Il brano è steso sotto forma di intervista rilasciata a Enzo Restagno. Ma non può sfuggire il tono fortemente appassionato delle dichiarazioni. Soprattutto il fatto che Nono non si nasconda le radici irrazionali di tanta parte della sua invenzione. Per Nono la ragione organizza, collega, combina. L'invenzione appartiene a una storia interiore che spesso sfugge allo stesso artista: se mai, dandole forma, ne chiarisce il senso, proprio la ragione. Nono non è veneziano a caso. Venezia è una città nella quale tanta parte dei rumori moderni mancano: per esempio, quello delle automobili. Camminare di notte per le calli di Venezia (di giorno c'è il frastuono consumistico dei turisti) fa riscoprire una dimensione tutta particolare del suono: il rumore dei passi che viene riflesso dall'acqua dei canali, la voce di chi parla che appare come fasciata di un silenzio magico, sospeso dentro un vuoto quasi irreale. É Nono stesso a confessarlo. Il progetto e poi la realizzazione del Prometeo, *"tragedia dell'ascolto", non sono stimolati soltanto dall'incontro e dall'amicizia di Massimo Cacciari, ma sono preparati da tutta un'attenzione di Nono al fenomeno del suono, al campo dove il suono si produce e quindi al silenzio. Nono ha parole illuminanti quando parla dei silenzi di Wagner e di Debussy.* [4] *E, del resto, è assai significativo che quando Nono parla della*

Il est très significatif que Nono ne parle jamais en termes idéologiques de sa musique, mais toujours du point de vue de la perception du son. L'idéologie la stimule, la suggère, mais c'est l'oreille qui l'engendre. Chez Manzoni, il y a une même nécessité de partir toujours d'une expérience concrète du son, mais l'attitude du compositeur est différente. C'est comme si Manzoni avait peur de laisser courir sa fantaisie, peur que ne se relâche, un temps, le contrôle rigoureux de la raison. Ce qui produit non pas une écriture aride mais simplement plus consciente. "La pièce *Ombre* est pour moi une étape importante d'une recherche que j'ai commencée depuis très longtemps, et je crois avoir résolu de façon satisfaisante plusieurs problèmes qui m'intéressaient. Par exemple, j'ai toujours été fasciné par le rapport son-bruit. Naturellement il ne s'agit pas d'une relation nouvelle. Il suffit de penser à l'usage très ancien de la percussion dans l'orchestre pour se rendre compte que le bruit organisé a toujours existé en musique. Cependant, aujourd'hui, la question se pose d'une manière plus subtile. En ce qui me concerne, je me souviens qu'étudiant au conservatoire —, ne connaissant pas encore *Ionisation* de Varèse — je fus frappé par l'emploi que Berg faisait du bruit, en tant que structure musicale". L'usage de certains termes, tels que "manière plus avancée", "structure musicale", est typique de ce moment mais aussi de la manière de composer de Manzoni. Faire de l'ironie aujourd'hui serait trop facile et déloyal.

Chaque époque a ses critères: les années 60-70 étaient celles des choix précis que l'on proclamait ouvertement.

Actuellement, la crainte d'être accusé de blasés, finit par légitimer tous les choix, et par conséquent à renoncer à tout choix. C'est ce qu'on appelle liberté des règles. Et s'il ne s'agissait que de paresse mentale? L'adhésion à tous les courants, sans exception, semble avoir dépassé les limites de la décence! Peut-être a-t-on été injustes envers Puccini et Strauss? Et même envers Mascagni ou Castelnuovo-Tedesco? Est-il nécessaire d'être obsédé par la musique sérielle pour la seule raison qu'on ne l'a pas été? D'où vient cette angoisse d'avoir à choisir?

De ce point de vue l'oeuvre du vénitien Claudio Ambrosini est très intéressante. Oui, Vénitien, lui aussi. Et je ne crois pas seulement à l'influence des astres. Peut-être, sait-on jamais...Mais certainement à Venise il est encore possible d'entendre un son qui ne soit pas technologique, mais un pur son humain. Dans les villes modernes, en effet, l'ensemble des sons traditionnels: les pas sur le pavé, les voix, les chariots, les portes et les fenêtres qui s'ouvrent et se ferment...ont été remplacés par des sons mécaniques qui vont des moteurs aux scies électriques, aux excavateurs, etc...Le champ sonore d'une ville a été profondément modifié. N'oublions pas que Venise a toujours été une ville singulière : des canaux à la place des rues, des bâteaux à la place des chariots. On déambule donc sur la plus silencieuse des voies: l'eau. Le son, chez Ambrosini est un ouragan, un tourbillon qui se répand dans un espace libre.

En 1986 Ambrosini est le premier italien qui gagne le concours de la Villa Medicis. Pendant une année, il sera "pensionnaire" de l'Académie de France à Rome. L'Histoire de Rome est aussi particulière que son histoire musicale. Est-il nécessaire de mentionner Palestrina, Frescobaldi et Corelli. A Rome, le vénitien Ambrosini pense alors à une oeuvre basée sur sa double expérience de vénitien et de romain épisodique (mais Frescobaldi, Corelli et Palestrina étaient-ils romains? Et la grande et magnifique Rome baroque n'a-t-elle pas été construite par un napolitain d'origine toscane, Bernini et un tessinois, Borromini?). Ainsi, naît le *Doppio concerto grosso*. Ecrit et dédié à la Villa Médicis. Le titre même indique l'orientation de la fantaisie d'Ambrosini. Les options avant-gardistes, entre les années 50 et 70, étaient plus que tout autre des choix de vocabulaire: ce qui intéressait plus que la construction, c'était le matériel et la façon de construire (pour le dire très schématiquement). Ambrosini ne rénonce à aucune des découvertes de ces années là. Mais il concentre son intérêt sur un autre aspect: la construction de l'oeuvre. En fait, c'est un retour à l'oeuvre fermée, qui revient après tant de discussions sur l'oeuvre ouverte. Car dans cette construction qui doit s'imposer comme un parcours logique, cohérant, née des éléments mêmes qui la forment, on trouve en même temps un orchestre traditionnel, un "concertino" de treize instruments et un piano. Les gestes sonores de chaque groupe et chaque instrument à l'intérieur du groupe sont clairement définis. Ce qui se passe, c'est le mélange de ces gestes. Mais si l'on écoute avec attention la formation de chacun de ces gestes, une figure très nette naît de l'étude très attentive qu'il a accordée à la perception. Il ne s'agit pas tant des éléments sonores qui out servi à construire un geste qui intéresse Ambrosini, que de la manière dont ces constructions sonores sont perçues par ceux qui les écoutent. Il s'agit là d'un bouleversement de la conception précédente.

C'est ici le noeud du problème: l'attention fixée sur un résultat, plutôt que sur un projet, ce qui n'exclut pas la nécessité d'organiser avec cohérence, qui oblige à des choix, à des renoncements. C'est pourquoi la musique d'Ambrosini est aussi personnelle, aussi caractéristique et différente des autres. Mais elle apparaît, aussi, profondément liée à cette modernité que beaucoup se sont empressés de déclarer finie. New York déjà a découvert que le *postmodern* est définitivement "post". Dans quelques années, peut-être, d'autres, ici, à leur tour, le découvriront. Pour le moment, Ambrosini est assurément l'un de ceux qui s'en doutait depuis longtemps. Il a continué à composer comme si de rien n'était.

Dino Villatico
Rome, le 12 Mai 1988

[1] Extrait de *Autobiografia della musica contemporanea*, Lerici, Roma 1979.p.164.
[2] Extrait de *Autobiografia*, cit. p.158, l'italique est mien.
[3] Extrait d'auteurs divers, *Nono*, sous la direction d'Enzo Restagno, EDT, TURIN 1978, pp.51.52
[4] Extrait d'auteurs divers, *Nono*, cit. pp. 16.17
[5] Extrait de *Autobiografia*; cit. pp. 159.160
- Extrait d'une interview accordée à Enzo Restagno

propria musica, non ne parli mai in termini ideologici, ma sempre dal punto di vista della percezione sonora. L'ideologia la stimola, la suggerisce: ma a generarla è l'orecchio.

*In Manzoni è uguale la necessità di partire sempre dall'esperienza concreta del suono, ma è diverso l'atteggiamento del compositore. É come se Manzoni temesse di allentare le briglie della fantasia, di oscurare per un pò il rigido controllo della ragione. Il che non produce affatto una scrittura arida, ma solo più consapevole, volontaristicamente consapevole. "*Ombre *è per me una tappa importante di una ricerca che ho iniziato già da parecchio tempo: e credo di avere risolto in maniera soddisfacente alcuni problemi che mi interessavano. Ad esempio sono sempre stato interessato al rapporto suono- rumore. Naturalmente non è un rapporto nuovo, e basta pensare all'uso antichissimo della percussione in orchestra per rendersi conto che il rumore organizzato, nella musica, è sempre esistito. Tuttavia oggi la questione si pone in maniera più avanzata. Per quanto mi riguarda, ricordo che — non conoscendo ancora* Ionisation *di Varèse — rimasi colpito fin da quando ero studente di conservatorio dall'uso che Berg fa del rumore, inteso come struttura musicale, nella* Lulu.*"*[5] *Tipico del momento, ma anche dell'atteggiamento compositivo di Manzoni, è l'uso di certi termini: "maniera più* avanzata*", "struttura musicale". Ma sarebbe troppo facile, e ingannevole, fare, oggi, dell'ironia. Ogni momento ha il linguaggio critico del momento. Quello di quegli anni era un linguaggio che faceva scelte precise, ma dichiarava apertamente quali fossero i criteri delle scelte. Oggi, per la paura di non apparire abbastanza disincantati, si finisce per mescolare tutte le scelte, per dichiararle tutte legittime, e quindi per rinunciare in fondo a qualsiasi scelta. Ciò lo si chiama libertà dalle regole. Ma, e se fosse soltanto pigrizia mentale? In sede critica le rivalutazioni sembrano oltrepassare qualsiasi decenza. Forse con Puccini si è stati ingiusti, e così pure con Strauss. Ma anche con Mascagni o con Castelnuovo-Tedesco? Basta non essere stati seriali per costituire un'alternativa all'ossessione seriale? Quell'ossessione nasceva da un bisogno di chiarezza. Da quale bisogno nasce, oggi, la paura di scegliere?*

Sotto quest'aspetto interessantissima appare l'opera del veneziano Claudio Ambrosini. Sì, anche lui veneziano. E non credo che sia solo prodotto di influssi astrali. Forse. Ma non si può sapere. Certo, però, a Venezia il suono è ancora udibile come suono non tecnicizzato, come puro suono umano. Le città moderne hanno, infatti, sommerso l'insieme dei suoni tradizionali — passi sul selciato, voci, carri, porte e finestre che si aprono e si chiudono — con suoni meccanici, dai motori alle seghe elettriche, alle scavatrici, e così via. Il campo sonoro di una città è profondamente mutato. Si pensi poi che già in passato Venezia era una città particolare: invece di strade si percorrono canali, invece di carri si usano barche, si cammina cioè sulla più silenziosa delle vie, l'acqua. Il suono, nel cervello di Ambrosini, si affaccia come un turbine, un vortice, ma che si espande in uno spazio libero. Nel 1986 Ambrosini è il primo italiano a vincere la borsa di studio di Villa Medici. Ed è per un anno "pensionnaire" dell'Accademia di Francia a Roma. Anche Roma è una città molto particolare. La sua storia è particolarissima. Anche la sua storia musicale. É necessario fare i nomi di Palestrina, Frescobaldi e Corelli? Il veneziano Ambrosini pensa a Roma allora un'opera che sia radicata nella sua duplice esperienza di veneziano e di romano, sia pure solo di transito (ma nemmeno Frescobaldi e Corelli erano romani e in fondo nemmeno Palestrina: del resto la grande e bellissima Roma barocca l'hanno costruita un napoletano d'origine toscana, Bernini, e un ticinese, Borromini). Nasce così il Doppio concerto grosso. *Scritto e dedicato a Villa Medici. Lo stesso titolo indica in che direzione si muova la fantasia di Ambrosini. Le scelte delle avanguardie, tra gli anni '50 e gli anni '70, erano state più che altro scelte di vocabolario: più che la costruzione interessava con che cosa e come costruire. Detto molto schematicamente. Ambrosini non rinuncia neanche a una delle scoperte di allora. Ma punta il suo interesse su un altro aspetto: proprio sulla costruzione dell'opera. Anzi, sotto certi riguardi, è un tornare all'opera chiusa, dopo tanto discutere di opera aperta. Ma poi questa costruzione deve imporsi come un percorso logico, coerente, che nasce dal modo stesso come si presentano gli elementi che lo costruiscono. Interagiscono così un'orchestra tradizionale, un "concertino" di tredici strumenti, e un pianoforte. I gesti sonori di ciascun gruppo e di ciascuno strumento all'interno del gruppo sono bene individuati. Quanto accade è il mescolarsi di questi gesti. Ma si ascolti con attenzione come ciascun gesto venga prodotto. La fisionomia nettissima nasce da uno studio attentissimo della percezione: non è tanto con che pezzi di suoni costruire un gesto che interessa Ambrosini, quanto quali pezzi di suono percepisca l'ascoltatore. É quasi un rovesciamento della concezione precedente. Ma, e qui sta il nodo della questione, l'attenzione fissata sul risultato, più che sul progetto, non scavalca la necessità di organizzarlo con coerenza. Il che obbliga a scelte. A rinunce. Perciò la musica di Ambrosini appare così personale, così caratterizzata e diversa dalle altre. Ma appare, anche, profondamente legata proprio a quella modernità che troppi si sono affrettati a dichiarare estinta. Da New York arriva voce che il* post-modern *è definitivamente post anch'esso. Tra qualche anno, chi sa, qualcuno se ne accorgerà anche da noi. Per ora, Ambrosini è tra quelli che lo sapeva da tempo. E ha continuato a scrivere come se non ci fosse.*

Dino Villatico
Roma, 12 maggio 1988

NOTE

[1] *Da* Autobiografia della musica contemporanea, *Lerici, Roma, 1979, p.164.*
[2] *Da* Autobiografia, *cit., p.158. Il corsivo è mio.*
[3] *Da Autori Vari,* Nono, *a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino, 1987, pp. 51- 52.*
[4] *Da AA.VV.,* Nono, *cit. pp. 16-17.*
[5] *Da* Autobiografia, *cit. pp.159-60.*

BUSSOTTIOPERABALLET

Le BussottiOperaBallet a été créé par S.Bussotti et P.Grassi à la Scala de Milan en 1976 et a donné également, cette même année, un grand spectacle au Maggio Musicale Fiorentino.

Actuellement, le BussottiOperaBallet s'est établi dans un petit village de 5.000 habitants, à une heure et demie de Rome: Genazzano.

A Genazzano se trouve également l'un des plus anciens et des plus prestigieux châteaux de la Famille Colonna; Bramante y fit construire un extraordinaire Nymphée.

Dans ces lieux millénaires, le BOB a ses principales écoles: le Studiomusica et le Studiodanza, dirigés par Bussotti lui-même et par le chorégraphe Rocco. Ces dix dernière années le BOB a signé de nombreux spectacles, concerts, conférences, lectures, réunions, caprices et provocations. Il l'a fait généralement en évitant la presse et la publicité tellement en vogue, mais il n'a jamais oublié le contact avec les grands théâtres internationaux. Il a avec la Villa Médicis un lien privilégié et cette année encore, avec le BOB, Sylvano Bussotti propose, l'espace d'un jour, dans les salons et les jardins de la Villa Médicis, dehors, dedans, sans distinction entre l'inspiration des enfants et l'art des adultes, une série de jeux- spectacles.

C'est ainsi que, par exemple, la Boîte à Joujoux sera réalisée par les enfants auxquels Debussy dédia l'oeuvre.

En accueillant l'art de Piera degli Esposti, doublement actrice au niveau de la voix (habituée au dialogue de Michel Ange) et du sentiment, le BOB ouvre la voie vers un théâtre à l'état pur qui croit avoir pulvérisé les barrières entre les genres. En traduisant en italien Pierre Louys ou Racine, Sylvano Bussotti crée une composition solidaire du mot, offrant le son et le sens au pubblic.

SYLVANO BUSSOTTI

Né à Florence le ler Octobre 1931. A peine âgé de cinq ans il commence à étudier le violon avec Margherita Castellani. Il étudie l'harmonie et le contrepoint avec Roberto Lupi et le piano avec Luigi Dalla Piccola au conservatoire "Luigi Cherubini" de Florence, mais la guerre lui fait interrompre ses études.

Son frère Renzo et son oncle maternel Tono Zancanaro, tous deux peintres, jouent une rôle important dans son éducation, ainsi que le poète Aldo Braibanti qu'il rencontrera par la suite. De 1949 à 1956 il approfondit, de manière autodidacte, l'étude de la composition. De 1956 à 1958, il fréquente à Paris les cours privés de Max Deutsch, rencontre Pierre Boulez et Heinz-Klaus Metzger, qui l'emmène à Darmstadt où il rencontre John CAGE. 1958 est le début de son activité publique en Allemagne avec l'exécution de ses musiques par le pianiste David Tudor. Il suit à Paris la présentation de ses oeuvres, chantées par Cathy Berberian sous la direction de Pierre Boulez. L'Universal Edition et successivement les éditeurs Moech et Bruzzichelli, publient, pendant ces années, certaines de ses partitions.

En 1956, la maison Ricordi devient finalement l'éditeur complet et exclusif de Bussotti. Il séjourne aux U.S.A. en 1964-65, invité par la Fondation Rockfeller à Buffalo et New York, après avoir reçu trois prix de la SIMC en 1961, 1963 et 1965. En 1967, il reçoit le prix "all'Alelia" à la "Biennale di Venezia"; en 1974, le prix "Toscani d'Oggi" et en 1979, le prix Psacaropulo à Turin. En 1972, il réside un an à Berlin invité par la Daad de la Fondation Ford. Il collabore un certain temps avec la revue "Discoteca", fait partie de la rédaction de la revue "Musica/Realtà" et participe régulièrement au mensuel "Piano Time". Il publie en littérature "I miei teatri", en poésie "Letterati ignoranti" et sur son oeuvre dramaturgique le volume illustré "Moda e Musica". Il a été le directeur artistique du Théâtre La Fenice de Venise et du Festival de Torre del Lago. Il a enseigné l'histoire du théâtre musical à l'Académie des Beaux Arts de l'Aquila. Professeur de composition et d'analyse musicale à l'Ecole de Musique de Fiesole depuis 1980.

En plus de la composition, il a toujours peint et dessiné; il participe à des expositions internationales.

Son activité musicale lui donne une certaine expérience théâtrale qui le pousse à s'occuper de cinéma et de télévision. A partir de 1965, l'aspect fondamental de son activité se base sur des spectacles de théâtre musical, dans lesquels il réalise la synthèse de sa propre expérience créative; spectacles que l'on trouve actuellement sous le nom de Bussottioperaballet: B.O.B. Ecole-Spectacle qu'il a fondée à Genazzano en 1984 et qui organise des spectacles, des concerts, des expositions et des congrès au niveau international. Parallèlement, il monte et met en scène de nombreux opéras lyriques pour le "Maggio Musicale Fiorentino", la Fenice de Venise, la Regio de Turin, le Massimo de Palerme, le Liceu de Barcelone, le Festival de Torre del Lago, Caracalla, les Arènes de Vérone et la Scala de Milan.

Les moments fondamentaux de son activité de compositeur sont des oeuvres telles que: La Passion selon Sade (Palerme, 1965), Lorenzaccio (Venise, Biennale 1972); Nottetempo (Milan, Théâtre de la Scala, 1976); Les oeuvres rares: Potente (Trevise, 1979), Le Racine (Milan, Théâtre de la Scala 1980), I balletti Bergkristall (Rome, 1974), Phaidra/Heliogabalus (Turin, 1981), Le Bal Miro (Venise, Biennale 1981), le film Rara Film (Paris, Cinémathèque Française 1968) et les compositions Due Voci (Cologne, 1980); Sette Fogli (New York, Carnegie recital Hall, 1965), The Rara Requiem (Venise, Biennale 1969), I Semi di Gramsci (Roma, RAI, 1972), Il Catalogo e Questo (Venise, Biennale 1980).

Sylvano Bussotti est "Académicien" de l'Académie Filarmonique Romaine, Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres de l'Etat Français, Directeur de la section Musique de la Biennale de Venise.

BUSSOTTIOPERABALLET

Nasce per iniziativa di S.Bussotti e P.Grassi alla Scala di Milano nel 1976 e subito ripresenta un secondo spettacolo al Maggio Musicale Fiorentino dello stesso anno. Attualmente ha preso dimora in un paesino di 5.000 anime ad un'ora di strada da Roma: Genazzano.

A Genazzano si trova uno fra i più prestigiosi e antichi castelli della famiglia Colonna, Bramante vi fece erigere uno straordinario Ninfeo.

In questi luoghi millenari BOB ha le sue scuole principali: lo Studiomusica e lo Studiodanza, *condotte da Bussotti stesso e dal coreografo Rocco. In questo decennio abbondante BOB ha siglato innumerevoli spettacoli, concerti, conferenze, letture, convegni, capricci e provocazioni. Lo ha generalmente fatto evitando la stampa e il rumore pubblicitario tanto in voga, ma non ha trascurato i grandi teatri europei e internazionali. Con Villa Medici ha un rapporto privilegiato che si configura nell'arco di tutta una giornata dentro i molteplici spazi, chiusi ed aperti, senza fare più distinzione fra l'ispirazione del bambino e l'arte dell'adulto.*

È così, ad esempio, che la Boîte à Joujou *viene realizzata da quei fanciulli ai quali Claude Debussy la destinava.*

Accogliendo l'arte di Piera degli Esposti, doppiamente attrice sul piano della voce, avvezza al dialogo michelangiolesco e del sentire, BOB apre la via verso un teatro allo stato puro che pensa di aver polverizzato le barriere fra i generi. Traducendo in italiano Pierre Louis oppure Racine, Sylvano Bussotti opera già una forma di composizione simpatetica della parola offrendone al pubblico dell'estate il suono e i sensi.

SYLVANO BUSSOTTI

Sylvano Bussotti nasce a Firenze il 1° ottobre 1931. Incomincia lo studio del violino (con Margherita Castellani) che non ha ancora compiuto i cinque anni di età. Al Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze studierà l'armonia e il contrappunto con Roberto Lupi e il pianoforte con Luigi Dallapiccola, ma deve interrompersi a causa della guerra, senza conseguire alcun titolo di studio. Determinanti, per la sua educazione, sono invece il fratello Renzo e lo zio materno Tono Zancanaro, pittori entrambi e, più tardi, l'incontro con il poeta Aldo Braibanti. Dal 1949 al 1956 approfondisce, da autodidatta, lo studio della composizione. A Parigi, nel periodo che va dal 1956 al 1958, frequenta i corsi privati di Max Deutsch, incontra Pierre Boulez e Heinz-Klaus Metzger, che lo condurrà a Darmstadt, dove conosce John Cage. Inizia in Germania, nel 1958, l'attività pubblica, con l'esecuzione delle sue musiche da parte del pianista David Tudor, seguita dalla presentazione a Parigi di brani eseguiti da Cathy Berberian sotto la direzione di Pierre Boulez. L'Universal Edition e, successivamente gli editori Moech e Bruzzichelli, pubblica in quegli anni alcune sue partiture. Sarà infine con Casa Ricordi che, nel 1956, Bussotti stringe un rapporto editoriale completo ed esclusivo. Soggiorna in USA nel 1964-65, invitato dalla Fondazione Rockfeller a Buffalo e New York, dopo il conferimento di tre premi da parte della SIMC negli anni 1961, 1963 e 1965. Nel 1967 riceve il premio "all'Amelia" della Biennale di Venezia; nel 1974 il premio "Toscani d'Oggi" e nel 1979 il premio Psacaropulo a Torino. A Berlino, nel 1972, risiede per un anno, ospite della DAAD per la Fondazione Ford. Collaboratore per qualche tempo della rivista "Discoteca", fa parte della redazione della rivista "Musica/Realtà" e collabora regolarmente al mensile "Piano Time". Ha pubblicato il volume letterario "I miei teatri", le poesie "Letterati ignoranti" e sulla sua opera drammaturgica il volume illustrato "Moda e Musica". È stato direttore artistico del Teatro La Fenice di Venezia e del Festival Pucciniano di Torre di Lago. Ha insegnato storia del teatro musicale all'Accademia di Belle Arti a l'Aquila, docente di composizione e analisi alla Scuola di Musica di Fiesole dal 1980. Fin da ragazzo lavora alla composizione musicale così come al disegno e alla pittura; sue mostre d'arte si allestiscono in vari paesi del mondo. Dall'attività concertistica si sviluppa l'esperienza teatrale che lo porta ad occuparsi di cinema e di televisione. Dal 1965 l'aspetto fondamentale della sua attività è costituito da spettacoli di teatro musicale, nei quali realizza la sintesi della propria esperienza creativa; spettacoli oggi chiamati all'insegna "Bussotti Opera Ballet", nome, abbreviato in B.O.B., della Scuola-Spettacolo da lui fondata a Genazzano nel 1984 e che allestisce concerti, spettacoli, mostre d'arte e convegni di ampio respiro internazionale. Parallelamente realizza numerosi allestimenti e regie di opere liriche, al Maggio musicale fiorentino; a La Fenice di Venezia; al Regio di Torino; al Massimo di Palermo; al Liceu di Barcellona; al Festival di Torre del Lago; a Caracalla; all'Arena di Verona e alla Scala di Milano.

I momenti fondamentali dell'attività di compositore sono le opere La Passion selon Sade (Palermo, 1965); Lorenzaccio (Venezia, Biennale 1972); Nottetempo (Milano, Teatro alla Scala, 1976); le rarità, Potente (Treviso, 1979); Le Racine (Milano, Teatro alla Scala, 1980). I balletti Bergkristall (Roma, 1974); Phaidra/Heliogabalus (Torino, 1981); Le Bal Mirò (Venezia, Biennale 1981); il film Rara film (Parigi, Cinemathéque Française 1968) e le composizioni Due Voci (Colonia, 1960); Sette Fogli (New York, Carnegie recital Hall, 1965); The Rara Requiem (Venezia, Biennale 1969); i Semi di Gramsci (Roma, Rai, 1972); Il catalogo è questo (Venezia, Biennale 1980). Sylvano Bussotti è Accademico dell'Accademia Filarmonica Romana, Commandeur dans l'ordre des arts et des lettres dello Stato francese, Direttore della sezione Musica alla Biennale di Venezia.

LUIGI NONO

Luigi Nono: un nom. Une oeuvre musicale. La musique d'un nom. Le nom d'une musique. C'était, il y a quelque trente années.

Les oeuvres font leur chemin et ce chemin est imprévisible.

Elles sont arrêtées, un instant ou deux, en cours de route puis reprennent, aveugles, leur avancée vers un but — qui ne sera jamais le but — mais l'étape à dépasser.

La parole tient son avenir de qui l'a perçue. Exposée, elle prend le risque de plaire ou de déplaire; d'être jugée. Par ailleurs, qu'est-ce qu'une pensée qui se serait dérobée au jour? Le jour de la pensée est dans la pensée-même, où elle s'affirme. Mettre en acte sa pensée, c'est permettre à celle-ci d'épouser sa réalité, d'entrer dans la vie, d'ouvrir cette vie à la nôtre.

Je pense et ma pensée me comble de paroles. J'écoute et ma pensée me remplit de silence; car parole et silence sont pensées, là même où ils se rejoignent pour se confondre. Au plus intime de l'être.

La pensée de la musique est, peut-être, musique de la pensée.

C'était, il y a quelque trente années. Ma première rencontre avec la musique de Luigi Nono. Le hasard d'une découverte. La fréquentation, depuis, d'une oeuvre de revendication, de révolte avec laquelle je me sentais en communion; non seulement parce qu'elle m'apparaissait comme la plus ancrée dans notre époque, mais parce que, par moments, elle laissait filtrer, à travers croyance et espérance renouvelées, auxquelles elle nous poussait à adhérer, la plainte lointaine et secréte d'une immense solitude; celle d'une détresse qui, d'avoir tant de fois changé de nom, n'en avait plus.

Silencieux infini égrenant son silence, au plus intime d'un être dont le visage m'était devenu, désormais, familier.

Et cela me frappe, encore, lorsque j'y pense. Y avait-il oeuvre moins solitaire, en apparence, que la sienne?

J'ai su, plus tard, que je ne me trompais pas. Je le sais toujours.

La relation au silence, chez Luigi Nono, est exemplaire. Elle est relation à l'infini, à l'impensable, à l'indépassable, si audacieuse, si risquée est sa recherche. Faire parler ce silence. Faire taire ce silence, c'est abolir les limites, l'espace béant d'une interrogation. Faire parler le silence par le silence, faire taire, une fois rendu audible, le silence par l'insondable silence où sont enfouies toutes les questions. Et la plus décisive dans laquelle naissance et néant s'affrontent indéfiniment, l'un donnant existence à l'autre pour la lui retirer aussitôt. L'au-delà, c'est toujours le vide, le Rien.

Ce qui est en jeu, ici, c'est cette réponse de l'être à l'univers qui ne peut se traduire que par une question.

Aller au silence, c'est se mesurer à l'inconnu, à l'inconnaissable. Non point pour apprendre ce que l'on ignore, mais, au contraire, pour désapprendre afin de n'être plus qu'écoute de l'infini où nous sombrons, écoute du naufrage. La vie, la mort sont en nous. Vivre, mourir, c'est être, simultanément, la vie et la mort d'un même éveil.

Et si créer, était, justement, éveiller?

Nulle oeuvre contemporaine n'a, autant que celle de Luigi Nono, multiplié l'éveil.

On y a vu, longtemps — à tort, je crois —, l'oeuvre d'un militant, d'un compositeur engagé, essentiellement préoccupé par le social. C'était laisser de côté cette implacable remise en question de lui même que rien n'est jamais venu interrompre.D'où les indicibles prolongements de chacune de ses compositions.

C'est dans ces prolongements qu'il faudrait pouvoir les aborder. A partir du silence, précisément, où le compositeur se retrouve, chaque fois, face à lui-même.

Oeuvre subversive de n'avoir cherché à exprimer que ce qui demeure caché au sein de ce qui s'exhibe. Quelquefois, ce qui est formulé à voix basse suscite plus d'échos que ce qui est hurlé; mais ces échos sont intérieurs. Il nous faut descendre profondément en nous pour les saisir dans leur extrême fragilité. Et si cette fragilité était le discret tremblement que je perçois, au coeur de l'oeuvre de ce grand compositeur, qui a su transformer la force en faiblesse et la faiblesse en force, non point pour les annuler l'une par l'autre mais, au contraire, comme par le biais d'un miroir dont il contrôlerait les jeux, pour les confronter dans leur obsédant néant?

C'était, il y a déjà, un an. La première rencontre, chez moi, avec un homme qui portait en lui le silence de mille voix proches ou lointaines mais toutes attendues. Nos regards disaient, sans avoir vraiment besoin de le dire, le chemin parcouru. Nous nous serrâmes, avec affection, la main. C'était, comme si l'écriture, tout à coup reconnue, se fondait dans la musique.

Edmond Jabès
Tiré du programme du
Festival d'Automne de Paris 1987

LUIGI NONO

Luigi Nono: un nome. Un'opera musicale. La musica di un nome. Il nome di una musica. Tutto ciò circa trent'anni fa.

Le opere seguono la loro strada e questa strada è imprevedibile.

Nel corso del loro cammino si fermano, per uno o due istanti, per riprendere, cieche, la corsa verso una meta — che non sarà mai definitiva — solo una tappa da superare.

L'avvenire della parola dipende da chi la ha percepita. Esposta, rischia di piacere o meno, di essere giudicata. *D'altronde cosa ne sarebbe di un pensiero sottratto alla luce? La luce del pensiero è nel pensiero stesso, là dove si afferma. Mettere in atto un pensiero, significa permettergli di sposare la sua realtà; di entrare nella vita, di aprire la sua vita alla nostra.*

Penso e il mio pensiero mi riempie di parole. Ascolto e il mio pensiero mi riempie di silenzio; dato che parola e silenzio sono pensieri, proprio dove si riuniscono per fondersi. Nella parte più intima dell'essere.

Il pensiero della musica è, forse, musica del pensiero.

Tutto ciò circa trent'anni fa, all'epoca del mio primo incontro con la musica di Luigi Nono. Il caso di una scoperta. In seguito, la sintonia con un'opera di rivendicazione, di rivolta, con la quale mi sentivo in comunione; non solo perchè mi sembrava come la più agganciata alla nostra epoca, ma anche perchè, a momenti, lasciava filtrare, attraverso un rinnovamento di fede e speranza alle quali ci spingeva ad aderire, il gemito lontano e segreto di un'immensa solitudine, di una tristezza che avendo tante volte cambiato di nome, aveva perso il suo gemito.

Silenzioso infinito che sgranava il suo silenzio, nel più intimo di un essere il cui volto mi era ormai familiare.

Ancora mi colpisce, quando ci penso. Esisteva, apparentemente, un'opera meno solitaria della sua?

Ho saputo più tardi che non mi sbagliavo. Lo so tuttora.

La relazione con il silenzio in Luigi Nono è esemplare. É relazione con l'infinito, con l'impensabile, l'insuperabile, tanto audace e rischiosa è la sua ricerca. Far parlare questo silenzio. Far tacere questo silenzio è abolire i limiti, lo spazio aperto ad una ricerca. Far parlare il silenzio con il silenzio, far tacere, una volta reso udibile, il silenzio, attraverso l'insondabile silenzio dove sono nascosti tutti i quesiti. E il più decisivo cioè quello in cui la nascita e il nulla si affrontano indefinitamente, l'uno dando vita all'altra per potergliela togliere subito dopo. L'al di là è sempre il vuoto, il Nulla.

Ciò che è in gioco è la risposta dell'essere all'universo che può esprimersi soltanto con una domanda.

Andare verso il silenzio significa misurarsi con l'ignoto, l'inconoscibile. Non per apprendere ciò che si ignora, al contrario, per disimparare in modo da divenire solo ascolto dell'infinito che ci sommerge, ascolto del naufragio. La vita, la morte, sono in noi. Vivere, morire, hanno il senso di essere simultaneamente la vita e la morte di un stesso risveglio.

E se la creazione fosse appunto un risveglio?

Nessun'altra opera contemporanea ha moltiplicato il risveglio come quella di Luigi Nono.

A torto, credo, si è voluto vedere nel suo lavoro l'opera di un militante, di un compositore impegnato,essenzialmente preoccupato dal sociale. Significa non considerare l'implacabile rimettersi in discussione del compositore che non si è mai interrotto. Da cui gli indicibili prolungamenti di ognuna delle sue composizioni.

É proprio nei loro proluntamenti che bisognerebbe avvicinarle. A partire dal silenzio in cui il compositore si trova, ogni volta, solo di fronte a sè stesso.

Opera sovversiva che ha cercato di esprimere ciò che resta nascosto all'interno di ciò che si esibisce. Talvolta, ciò che è formulato a voce bassa suscita maggior risonanza di ciò che è urlato; ma l'eco è interiore. Bisogna scendere profondamente in noi stessi per coglierne l'estrema fragilità. E se questa fragilità fosse il discreto tremito che avverto nell'opera di questo grande compositore che ha saputo trasformare la forza in debolezza e la debolezza in forza, non per annullarle a vicenda, al contrario, per guardarle come di sghembo da uno specchio di cui può controllare i giochi per confrontarli nel loro nulla ossessionante?

Avvenne un anno fa il primo incontro, da me, con un uomo che portava in sè il silenzio di mille voci vicine o lontane, tutte comunque attese. I nostri sguardi parlavano, senza un vero bisogno di dirlo, del cammino percorso. Ci stringemmo la mano con affetto. Fu come se la scrittura, di colpo riconosciuta, si fosse fusa con la musica.

Edmond Jabès

DOPPIO CONCERTO GROSSO POUR PIANO, ENSEMBLE DE SOLISTES ET GRAND ORCHESTRE (1987)

Le Doppio Concerto Grosso du vénitien Claudio Ambrosini, en plus de sa valeur intrinsèque (il s'agit, comme nous pourrons le voir,d'une composition très engagée), a pour nous une signification particulière, puisqu'il a été écrit et dédié à la Villa Médicis, en 1987, lors du séjour du compositeur à l'Académie de France à Rome (Ambrosini est le premier "pensionnaire" italien de la Villa Médicis).
Le Doppio Concerto Grosso, qui dure un peu plus d'un quart d'heure, peutêtre considéré, sans aucun doute, comme une étape fondamentale.
Le musicien insère et organise un matériel d'une portée énorme dans une structure baroque,celle du concerto grosso justement, qui se divise en trois parties bien définies: le «concertino» (composé de 13 instruments, cuivres, instruments à cordes et timbale), le piano qui a la fonction de soliste et l'orchestre (dans lequel les percussions sont très présentes avec 8 interprètes qui jouent une vaste gamme d'instruments).
Nous nous trouvons ainsi devant trois niveaux sonores qui se contrastent, se mélangent, se superposent en infinies facettes, mais qui font tout de suite une distinction fondamentale entre la technique du concertino — forte de toutes les expériences faites ces dernières années mais qui également imagine des solutions complètement inédites — et la technique de l'orchestre, utilisé plutôt de façon traditionnelle avec la fonction de «remplissage» (le terme est suggéré par l'auteur).
Parmi les nouveautés du langage musical employé par Ambrosini, les plus importantes dans une partition déjà très riche, sont l'utilisation des micropolyphonies pour la flûte, les «sons différence» (ce serait le troisième son de Tartini); les expériences définies «psychoperceptives» parmi lesquelles on perçoit, au moment culminant de l'oeuvre, un grand «glissato infini» obtenu à partir de moyens extrêmement calculés très suggestifs; l'effet des cordes «préparées» des instruments avec pinces spéciales qui donnent au son une couleur sèche, électronique; utilisation des microintervals comme «irisation» des sons tempérés.
Le discours musical a une fluidité continue (stream of consciousness) qui se construit, que ce soit au niveau de la phrase musicale ou de périodes plus longues, essentiellement sur l'alternance de tensions et de relâchements, mais pratiquement, les passages ne sont jamais définis de façon nette, ils mûrissent à travers un processus de «transformation d'énergie, cinétique, qui gravite, dialectique, psycoperceptive, de timbre, spatiale, qui — ce sont les paroles du compositeur — prennent, à chaque interprétation de l'oeuvre une nouvelle apparence en s'alimentant d'objects et situations sonores différentes».
De part sa nature particulière, indéfinissable et en continuel mouvement, cela donnerait une vision limitée de l'oeuvre que de la couper dans ses nombreux moments constructifs. Ce qui est certain, c'est que l'auditeur percevra, de toute façon, cette recherche de contrastes, même évidents, entre les passages d'ombre et de douceur et ceux chargés de drame et de tension. Au centre de ces deux pôles, et au-delà d'eux, les différenciations sont d'une grande variété. Afin d'aider l'interprète a être plus attentif à son état d'âme, AMBROSINI suggère, sur la partition, des dispositions psychologiques et émotionnelles qui peuvent peut-être aussi intéresser celui qui écoute.
Choisissons, pour illustrer ces contrastes, la page du début et celle de la fin. Dans le premier cas nous lisons: «comme une profonde respiration»; «comme au réveil»; «presque une lamentation». Dans le deuxième cas: «un retour inéxorable»; «comme une décharge électrique»; «comme la fin d'un toréro». Entre les extrêmes, nous trouvons une gestuelle que l'on entend pas, la profusion des glissati, les parties «cantabile» — «le mystérieux», le «coulant, comme une vague», ou encore, «l'ombre de son», «presqu'une multitude». Mais aussi le «menaçant», le «coléreux», le «pressant». Il s'agit de choix; d'une part le langage employé pour l'ornementation, la clarification et la signification et, d'autre part, l'ensemble des notes et des signes, choix donc, qui permet de «creuser» le son d'une façon complètement différente des modèles traditionnels et des styles consacrés, ainsi que des règles de la musique contemporaine.

CLAUDIO AMBROSINI

En 1979 Claudio Ambrosini fonde à Venise l'Ex Novo Ensemble et crée en 1983 le Centre International pour la Recherche Instrumentale.
En 1985 il est choisi par une commission européenne internationale comme représentant italien aux manifestations de l'Année Européenne de la Musique et en 1986, il est le premier musicien italien pensionnaire à la Villa Médicis.
Claudio Ambrosini a eu des prix, des commandes d'instituts prestigieux et a participé aux plus grands festivals internationaux.
A la direction de l'Ex Novo Ensemble, il a effectué une tournée dans beaucoup de pays européens tels que: la France, l'Espagne, l'Allemagne, la Suisse, le Portugal, la Hollande.
Il compose actuellement une cantate sur un texte de William Blake et un opéra lyrique pour le Théâtre Communal de Bologne, les deux personnages principaux seront: Arnold Schonberg et Edgar Varese.

DOPPIO CONCERTO GROSSO PER PIANOFORTE, ENSEMBLE DI SOLISTI E GRANDE ORCHESTRA (1987)

Il Doppio concerto grosso del veneziano Claudio Ambrosini, che viene oggi eseguito per la prima volta, al di là del suo valore intrinseco (si tratta, come vedremo, di una composizione di straordinario impegno), ha per noi un significato ancora più particolare, in quanto è stato scritto a Villa Medici, nella permanenza romana del compositore come ospite, in seguito all'assegnazione del Prix de Rome attribuito per la prima volta, nella storia di questo prestigioso riconoscimento, ad un italiano.

Ambrosini ha compiuto gli studi nella città natale, con Alvise Vidolin per la musica elettronica e con Pietro Verardo per gli strumenti antichi, perfezionandosi poi in Belgio con René Clemencic. Sin dall'inizio il cammino intrapreso dal musicista sembra assai originale: passa da un genere all'altro (strumentale, vocale, elettronico) con ricerche personali sia per l'aspetto linguistico-percettivo, sia per nuove soluzioni stilistiche e strumentali.

Il suo nome è apparso nelle più importanti rassegne di musica contemporanea (Biennale di Venezia, La Rochelle, Vancouver, Zagabria, IRCAM di Parigi, Perspectives su XX siècle, Maggio Fiorentino, Autunno di Como) ricevendo commissioni, oltre che dalla Rai, dalla WDR di Colonia, dalla Biennale e dal Ministero degli Affari culturali di Francia. Impegni prossimi sono previsti anche con il Suntori Festival di Tokio, l'Autunno musicale di Varsavia, il Festival d'Automne di Parigi e il Festival di Monaco. È stato anche selezionato dall'Unesco a rappresentare l'Italia, per il 1987, nella Tribuna internazionale dei compositori. Fra gli incarichi più interessanti che sta tutt'oggi ricoprendo, è anche il caso di ricordare quello di computer music presso il Centro di Sonologia Computazionale di Padova (dal 1976) e la direzione dell'Ex Nuovo Ensemble dal 1979. Il compositore si è infine dedicato alla saggistica collaborando, fra l'altro, con alcuni importanti periodici musicali.

Il Doppio concerto grosso, che dura poco più di un quarto d'ora, può considerarsi senz'altro un punto d'arrivo dell'iter compositivo di Ambrosini. Il musicista inserisce e organizza un materiale di enorme portata, dentro una struttura barocca, quella del concerto grosso appunto, in cui trovano spazio, se consideriamo l'organico, tre corpi ben definiti: il concertino (composto di tredici strumenti, dai fiati agli archi, al timpano), il pianoforte con funzione di solista, e l'orchestra (nella quale acquista particolare peso la percussione con otto esecutori impegnati per una vasta gamma di strumenti).

Ci troviamo così davanti a tre piani sonori che si contrastano, si intersecano, si sovrappongono in infinite sfaccettature, ma che pongono subito una distinzione fondamentale fra la tecnica usata dal concertino, che oltre ad essere cosciente di tutto lo sperimentalismo degli ultimi trent'anni escogita soluzioni assolutamente inedite, e la tecnica dell'orchestra, per lo più orientata in modo tradizionale con funzione di "ripieno" (il termine è suggerito dallo stesso autore).

Fra le novità del linguaggio di Ambrosini, le più rilevanti di una partitura ricchissima, possiamo ricordare l'uso delle micropolifonie per il flauto; i "suoni differenza" (vale a dire il terzo suono di Tartini); le sperimentazioni definite "psicopercettive" fra le quali emerge, nel momento culminante del lavoro, un grande "glissato infinito" ottenuto con espedienti calcolatissimi di estrema suggestività; l'effetto delle corde "preparate" degli archi con speciali mollette che rendono il suono di un colore prosciugato, elettronico; uso dei microintervalli come "iridescenza" di suoni temperati.

Il discorso musicale ha una fluidità continua (stream of consciousness) che si costruisce, dalle frasi ai più ampi periodi, prevalentemente nell'alternarsi di tensione e rilassamento, ma all'atto pratico i passaggi non sono mai definiti in modo netto e si maturano attraverso processi di "trasformazione di energia, cinetica, gravitazionale, di campo, dialettica, psicopercettiva, timbrica, spaziale, che — sono parole del compositore stesso — assumono di volta in volta apparenze, si sustanziano in oggetti e situazioni sonore diversi".

Per questa natura particolare, indefinibile e continuamente in moto, sarebbe limitativo sezionare l'opera nei vari momenti costruttivi. Certamente all'ascoltatore non sfuggirà però la ricerca di contrasti anche vistosi fra zone umbratili e morbidissime, e altre di forte drammaticità e tensione. In mezzo a questi due poli, e al di là di essi, le differenziazioni sono svariatissime. Per rendere più attenta la disposizione d'animo dell'esecutore, Ambrosini suggerisce, sulla stessa partitura, delle disposizioni psicologiche ed emozionali che forse possono interessare anche chi ascolta.

Scegliamo, per i parametri opposti, la pagina iniziale e quella finale. Nel primo caso leggiamo: "come un profondo respiro" — "come risvegliandosi" — "quasi un lamento"; nell'ultima: "come ritornando inesorabile" — "come una scossa elettrica"— "come l'affondo finale di un torero". Fra gli estremi troviamo elementi gestuali non udibili, la profusione dei glissati, le parti cantabili, il "misterioso", lo "scorrevole, come un'onda", o ancora l'"ombra di suono", "quasi uno sciame". Ma anche il "minaccioso", il "rabbioso", l'"incalzante". Si tratta di scelte, queste lessicali, che sono ornamento, chiarificazione e sostanza, insieme con le note e i segni, per scavare dentro il suono al di fuori di ogni modello tradizionale e di ogni formulario stilistico consacrato, sia pure dai canoni della musica contemporanea.

CLAUDIO AMBROSINI

Nel 1979 Claudio Ambrosini fonda a Venezia l'Ex Novo Ensemble e crea nel 1983 il Centro Internazionale per la Ricerca Strumentale.

Nel 1985 viene scelto da una commissione europea internazionale come rappresentante italiano alle manifestazioni per l'Anno Europeo della Musica e nel 1986 è il Primo musicista italiano "pensionnaire" a Villa Medici.

Claudio Ambrosini ha ricevuto premi, e gli sono state commissionate opere, da prestigiosi istituti; ha partecipato inoltre ai più importanti festival internazionali.

Alla direzione dell'Ex Novo Ensemble ha effettuato tournée in molti paesi europei, tra cui: Francia, Spagna, Germania, Svizzera, Portogallo, Olanda.

Sta attualmente componendo una cantata su un testo di William Blake e un'opera lirica per il Teatro Comunale di Bologna che avrà come personaggi protagonisti Arnold Schomberg ed Edgar Varese.

OMBRE (À LA MÉMOIRE DE CHE GUEVARA) POUR ORCHESTRE ET VOIX CHORALES. DE GIACOMO MANZONI.

Ombre. L'idée de cette oeuvre me vint de l'émotion que j'éprouvais à la nouvelle de la mort, en Bolivie, du Che Guevara.
Se concrétise alors, le projet d'une composition qui, toutefois, ne se voulait pas «engagée» explicitement: je sens ces «ombres» sonores comme des reflets menaçants et obscurs qui se projettent sur la destinée humaine, témoignage musical de douleur et d'angoisse pour tous ceux qui croient à la lutte révolutionnaire, comme le Che. Le choeur arrive à peine à articuler un texte précis; c'est pourquoi celui-ci se révéla inutile, complètement privé d'objet. Le choeur devient un pur et simple matériel sonore qui se fond et s'amalgame avec l'orchestre. Je ne saurais dire si cette désarticulation doit se lire comme l'impossibilité de la langue à trouver les mots justes pour exprimer ce vide intérieur, tout particulier à la douleur.
Cette oeuvre est donc dédiée à la mémoire de Che Guevara. Ce fut une commande du Teatro Comunale de Bologna. Le titre ne doit pas être entendu comme une suggestion impressionniste, puisque, au- delà de la référence dont on a déjà parlé, il fait allusion à un matériel traité selon une certaine disposition de stratifications, d'espaces sonores, de rapports de temps et de timbres qui visent à déterminer un vrai paysage d'«ombres», dans un sens beaucoup plus phonique-matériel qu'impressionniste- naturaliste.
(Extrait du programme de la saison symphonique du printemps 1968 du Teatro Comunale de Bologne)

GIACOMO MANZONI

Manzoni, compositeur et musicologue italien (Milan 1932). Après des études musicales (composition) à Messine et au conservatoire de Milan et des études littéraires à l'université Bocconi à Milan, il travailla comme instrumentiste d'orchestre, chef de choeur, critique musical (critique de L'Unità de 1958 à 1966, rédacteur des revues Il Diapason, Prisma, Musica/Realtà). Il enseigna l'harmonie, le contrepoint et la composition au conservatoire Verdi de Milan et au conservatoire Martini de Bologne. Ses travaux en musicologie se traduisent par sa participation au Dictionnaire et à l'Encycolpédie de la musique (Milan, 1964) et par son ouvrage A. Schönberg — L'uomo, l'opera, i testi musicali (1975). [Manzoni a égalment traduit en italien Th. W. Adorno — Philosophie der neuen Musik, 1959, et Dissonanzen, 1959 — et A. Schöngerg — Harmonielehre, Milan, 1963 — et d'autres textes didactiques intitulés Analisi e pratica musicale, 1974].

Il est auteur d'oeuvres pour le théâtre (Per Massimiliano Robespierre, 1974, créé à Bologne en 1975, scènes musicales en 2 temps sur des textes de Robespierre et d'autres), d'oeuvres vocales-instrumentales (Hölderlin/Frammento [1972] pour choeur et orchestre, Masse: Omaggio a E. Varèse [1977] pour piano et orchestre, Modulor [1979] pour 4 orchestres, Parole de Beckett [1971] pour 2 choeurs, 3 groupes instrumentaux et bande magnétique, Variabili [1973] pour orchestre), et d'oeuvres pour ensembles de chambre (Quartetto à cordes [1971], Percorso a otto [1975] pour double quatuor à cordes. Sigla [1976] pour 2 trompettes et 2 trombones, Epodo [1976] pour quinette à vent, Percorso GG [1979] pour clarinette et bande magnétique, Hölderlin: Epilogo [1980] pour 10 instruments).

OMBRE (ALLA MEMORIA DI CHE GUEVARA) PER ORCHESTRA E VOCI CORALI DI GIACOMO MANZONI

«Ombre»: l'idea di questo lavoro, mi nacque sulla scia dell'emozione provata alla notizia della morte di Che Guevara in Bolivia... Da quel momento incominciò a prendere forma l'idea di una composizione, che tuttavia non riuscì ad essere di esplicito «impegno», o non lo volle: sento queste sonore «ombre» come minacciosi riflessi oscuri che si proiettano sul destino umano, testimonianza musicale di un momento di dolore e di angoscia in chi crede alla necessità rivoluzionaria della lotta di uomini come il Che. Forse per questo il coro non riesce neppure ad articolare un testo preciso, e per questo la ricerca di un testo si rivelò inutile, priva addirittura di oggetto. Il coro diventa puro e semplice materiale sonoro, da fondersi e amalgamarsi con l'orchestra, ma non saprei dire se in fondo a questa disarticolazione vada letta un'incapacità della lingua a trovare le parole adeguate ad esprimere un particolare doloroso vuoto interiore.

Alla memoria di Che Guevara questa composizione, commissionata dalla Sovrintendenza del Teatro Comunale di Bologna, è dunque dedicata. E si cerchi di non intenderne il titolo come una suggestione di tipo impressionistico. Perché, al di là del riferimento di cui ho detto, esso allude a un trattamento del materiale mediante il quale una certa disposizione di strati, di spazi sonori, di rapporti di tempo e di timbro mira a determinare un vero e proprio paesaggio di «ombre», in senso assai più fonico-materiale che impressionistico-naturalistico.

(dal programma della stagione sinfonica di primavera 1968 del Teatro Comunale di Bologna)

GIACOMO MANZONI

Giacomo Manzoni, nato a Milano il 26 settembre 1932, ha iniziato gli studi di composizione nel 1948 a Messina sotto la guida di Gino Contilli, proseguendoli dal 1950 al '56 presso il Conservatorio di Milano; qui nel 1955 si è laureato in lingue e letterature straniere presso l'Università Bocconi.

Attivo inizialmente come strumentista d'orchestra e maestro di coro, redattore nel 1956 della rivista di musica nuova "Il Diapason", dal 1958 al '66 è stato critico musicale de "L'Unità" e dal 1962 insegnante di armonia e contrappunto presso il Conservatorio di Milano. Dal 1969 al '75 ha insegnato al Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna (composizione) passando poi al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Nel 1982 ha soggiornato per un anno a Berlino, ospite del Deutscher Akademischer Austauschdienst. Attualmente lavora a un'opera di teatro tratta dal "Doktor Faustus" di T.Mann.

Tre le tappe principali dell'attività di compositore sono da segnalare: i lavori teatrali "La sentenza" (Bergamo 1960, Teatro delle Novità), "Atomtod" (Milano 1965, Piccola Scala), le scene musicali "Per Massimiliano Robespierre" (Bologna 1975, Teatro Comunale) da cui è stata tratta la Suite Robespierre; composizioni vocali con orchestra, tra cui "Ombre (alla memoria di Che Guevara)", del 1968, "Parole da Beckett" (1971) per due cori, tre gruppi strumentali e nastro magnetico e "Hölderlin (frammento)" per coro e orchestra (1972); inoltre "Insiemi" (1967) per orchestra, "Modulor" per quattro orchestre (eseguito per la prima volta alla Biennale di Venezia nel 1979), "Masse: omaggio a Edgard Varèse" per pianoforte e orchestra e "Scene sinfoniche per il Doktor Faustus" (1984).

Ha composto altresì musica da camera tra cui: "Piccola suite" (1952-55) per violino e pianoforte, "Musica notturna" (1966), "Quadruplum" (1968) per due trombe e due tromboni, un "Quartetto" per archi (1971), "Hölderlin: epilogo" (1980) per dieci strumenti (su commissione del Ministero francese della cultura), "Opus 50 (Daunium)" per dieci strumenti e percussione.

Ha fatto parte della redazione prima del "Dizionario" e poi dell'"Enciclopedia della musica" (1964) editi da Ricordi e ha curato per Einaudi la traduzione della "Filosofia della musica moderna" (Torino 1959), per Feltrinelli quella di "Dissonanze" (Milano 1959) di Adorno e per il Saggiatore quella del "Manuale di armonia" di Schönberg (Milano 1963). Dello stesso autore ha curato in seguito le traduzioni degli scritti didattici e di Analisi e pratica musicale (Torino 1974), di nuovo per Einaudi.

Nel 1975 ha pubblicato presso Feltrinelli "A. Schönberg" — l'uomo, l'opera, i testi musicati", oltre a Per M. Robespierre — Testo e materiali per le scene musicali, in collaborazione con L. Pestalozza e V. Puecher (Bari, De Donato), in concomitanza con l'andata in scena dell'omonimo lavoro teatrale. Ha collaborato con saggi su autori antichi e moderni (Monteverdi, Brahms, Dallapiccola, ecc.) e su varie tematiche musicali a pubblicazioni italiane e straniere. Nel 1968 è stato redattore musicale della rivista "Prisma". Fa parte della redazione della rivista "Musica/Realtà". L'incisione su disco di "Masse: omaggio a Edgard Varèse" ha conseguito vari premi internazionali, la composizione "Dedica" il "Premio Abbiati della critica" quale migliore novità in Italia nel 1986.

GRZEGORZ NOWAK

É nato in Polonia nel 1951. Ha studiato violino, direzione d'orchestra e composizione al Conservatorio di Poznam. In seguito ha continuato i suoi studi negli USA con Ozawa, Bernstein e Markevitch.

Nel 1984 ha vinto il primo premio al concorso Ansermet di Ginevra ed ha iniziato una brillante carriera che lo ha portato a dirigere, tra le altre, le orchestre di Montreal, Nazionale Francese, London S.O., Baltimora, Tonhalle di Zurigo, Suisse Romande, Oslo, Royal Liverpool, Gulbenkian Foundation di Lisbona, e SWF di Baden-Baden.

Vive in Svizzera dove è direttore stabile dell'orchestra di Biel.

Ha inciso numerosi dischi.

ORCHESTRA SINFONICA RAI ROMA

L'orchestra Sinfonica di Roma si è formata nel 1936 sotto la guida di Fernando Previtali. Sul suo podio direttoriale si sono susseguiti i massimi esponenti del mondo musicale tra i quali: Guarnieri, De Sabata, Casella, Molinari, Furtwangler, Ferrara, Markewitch, Celibidache, Stawinsky, Walter, Rodzinski, Gui, Kubelik, Sawallisch, Munch, Boulez, Maazel, Karajan, Mehta, Prêtre, Bernstein, Previn, Abbado, Muti, Schippers, etc...

L'orchestra sinfonica della RAI di Roma è molto attiva nelle esecuzioni di opere di autori contemporanei: citiamo fra questi: Dallapiccola, Maderna, Berio, Nono, Stockhausen, Sciarrino, Henze, Petrassi, Donatoni, Bussotti, Pizzetti, Hindemith, ecc.

Fra le più importanti produzioni ricordiamo il concerto sinfonico che per consuetudine l'orchestra esegue alla augusta presenza del sommo pontefice (memorabile è stata l'esecuzione della «Missa Solemnis in re maggiore op. 123» di Ludvig Van Beethoven Diretta da W. Sawallisch, con la regia televisiva di Franco Zeffirelli nella basilica di S. Pietro), il concerto nel duomo di Orvieto, in occasione della S. Pasqua, la realizzazione di opere quali il Mosé (Rossini), Salomé e Elettra (Strauss), La Tetralogia (Wagner), Attila (Verdi), Don Giovanni (Mozart), Therese (Massenet) ecc.

L'orchestra sinfonica ha effettuato numerose tournées all'estero ed è presente ai più importanti festivals internazionali (Edimburgo, Parigi, Lubiana, Il festival di Musica contemporanea di Venezia, la Sagra musicale umbra, ecc.). Oltre alla stagione sinfonica pubblica, il complesso svolge una intensa attività concertistica promozionale e di produzione discografica. L'orchestra sinfonica di Roma della RAI, è composta da 98 musicisti. Fra i concerti delle ultime due stagioni ricordiamo i seguenti:

1986 Sala Nervi in Vaticano, alla presenza del Santo Padre; Direttore Riccardo Muti: Cherubini «Messa per l'incoronazione di Carlo X».

1987 sempre Sala Nervi; Direttore Rafael Fruebeck de Burgos: Haydn «Paukenmesse» Verdi, «Te Deum».

Concerti in Eurovisione da Assisi: 1986 Direttore Peter Maag, Solista Uto Ughi; 1987, Direttore Eliahu Inbal, Solista Salvatore Accardo. Tournèe in Austria nell'ottobre 1987, Direttore Luciano Berio con prima esecuzione delle sue opere. Prossimi impegni Eurovisivi 2.1.88 «Stabat mater» di Rossini Direttore Gabriele Ferro - 16.4.88 Direttore Georges Pretre, Dalle Panatenee ad Agrigento, 15.9.88 Direttore Krysztof Penderecki, violista Dino Asciolla, Prima Italiana del Concerto per viola e orchestra di Penderecki.

Dalla stagione 1988-1989 il Maestro Gabriele Ferro sarà il direttore principale dell'orchestra.

BIOGRAFIA DELLA EX NOVO ENSEMBLE DI VENEZIA

*Formatosi dalla riunione dei migliori giovani strumentisti dell'area veneziana, l'*Ex Novo Ensemble *si è distinto fin dagli inizi per la particolare attenzione data all'approfondimento delle problematiche esecutive poste dalla produzione musicale contemporanea e ha commissionato in campo internazionale una serie di lavori che spesso associano agli strumenti tradizionali, parti su nastro, amplificate, per computer, ecc... Tra gli autori che finora hanno composto per l'*Ex Novo Ensemble *figurano Peter Nelson, Alvin Lucier, Horatiu Radulescu, Aldo Clementi, Claudio Ambrosini, Salvatore Sciarrino, Fernando Grillo, Ivan Vandor.*

L'Ex Novo Ensemble *ha partecipato ai più prestigiosi Festivals europei (Münchener Philarmoniker; Ville de Genève; Tage für neue Musik Zürich; Biennale di Venezia; Academie de France à Rome; Mozarteum Salzburg; Autunno di Varsavia; Akademie der Künste, Berlino; Fondazione Gaudeamus, Amsterdam; Musica nel nostro tempo, Milano; Festival Pontino, Latina; Festival delle Nazioni, Città di Castello; Diabolus in musica, Teatro La Fenice, Venezia), ottenendo sempre lusinghieri consensi da parte del pubblico e della critica internazionale.*

Ha curato inoltre la realizzazione dell'opera "Orfeo l'ennesimo" di Claudio Ambrosini per l'Aterforum e ha effettuato registrazioni per la RAI, France Culture, Westdeutscher Rundfunk (WDR) e per la Radio olandese.

La parte elettronica ed informatica è curata da Alvise Vidolin, direttore del Laboratorio per l'Informatica Musicale della Biennale di Venezia (L.I.M.B.), e collaboratore di Luigi Nono per la realizzazione dei suoi più recenti lavori.

Il gruppo è diretto fin dalla sua fondazione dal compositore Claudio Ambrosini.

Vespro solenne per la festa di S. Luigi
Chiesa di S. Luigi dei Francesi
21 e 22 luglio, 1988, ore 21,30

Musiche di: Orazio Benevolo, maestro di cappella a S. Luigi, 1638-1644; Angelo Berardi, Roma intorno a 1650; Stefano Fabri, successore di Benevolo a S. Luigi, 1646-1657; Giovanbattista Ferrini, organista a S. Luigi, 1619-1623; Francesco Foggia, Roma, intorno a 1660; Giuseppe Giamberti, Roma, intorno a 1650; Giovanni Pierluigi da Palestrina, Roma, 1525-1594; Luigi Rossi, organista a S. Luigi, 1633-1653;

Ricerche e preparazione del testo musicale: Jean Lionnet;

Direzione musicale: Miles Morgan, Michel Laplénie, Skip Sempé, Alessandro De Marchi;

I complessi: Sagittarius, Capriccio Stravagante, il Teatro Armonico, Orchestra Barocca Italiana;

I solisti: Patrick Aubailly, Laurent Bajou, Eric Belloc, Richard Berkeley-Dennis, Jay Bernfeld, Bruno Boterf, Jerôme Corréas, Eduard Denoyelle, Brian Feehan, Emmanuelle Gal, Andreana Galante, Myriam Gevers, Bettina Hoffman, Anne Lavandier, Cécile Le Bihan, Anne Lelong, Thierry Lepeltier, Marco Valerio Marletta, Riccardo Martinini, Ann Monoiyos, Philippe Pignon, Jean-Luc Rayon, Bruno Renhold, Noémi Rime, Rossana Rossoni, Jean Claude Sarragosse, Corinne Sertillanges, Antoine Sicot, Perry Stone, David Simpson, Ryo Terakado, Michel Van Goethem, Kenneth Weiss, Furio Zanasi.

Programma musicale: Preludio, Toccata, Giovanbattista Ferrini; Introito, Deus in adjutorium, Canto Gregoriano, falso bordone con divisioni di Francesco Severi; Antifona, Domine quinque talenta, Luigi Rossi; Salmo 109, Dixit Dominus, Orazio Benevolo; Antifona, Euge serve bono, Angelo Berardi; Salmo 110, Confitebor, Stefano Fabri; Antifona, Beatus ille servus, Angelo Berardi; Salmo 112, Laudate pueri, Anonimo romano; Inno, Iste Confessor, Canto Gregoriano con versi alternati di G.P. da Palestrina; Antifona, Simulabo eum, Giuseppe Giamberti; Cantico, Magnificat, Stefano Fabri;
Antifona, Salve Regina, Francesco Foggia.

CRÉDIT FONCIER
DE FRANCE

Dans la Rome baroque du 17e siècle, plus encore qu'à d'autres époques, la musique constituait l'un des éléments essentiels de la liturgie. Les grandes fêtes religieuses, en particulier, fournissaient autant d'occasions de faire entendre des oeuvres nouvelles, souvent brillantes, où les compositeurs en renom montraient leur talent d'invention, et les artistes leur virtuosité. La connaissance intime qu'avaient les uns et les autres des grands textes sacrés leur permettait sans effort d'en épouser l'esprit, dans un langage musical qui connaîtra durant toute cette période un exceptionnel renouveau et portera le style polyphonique à son achèvement.

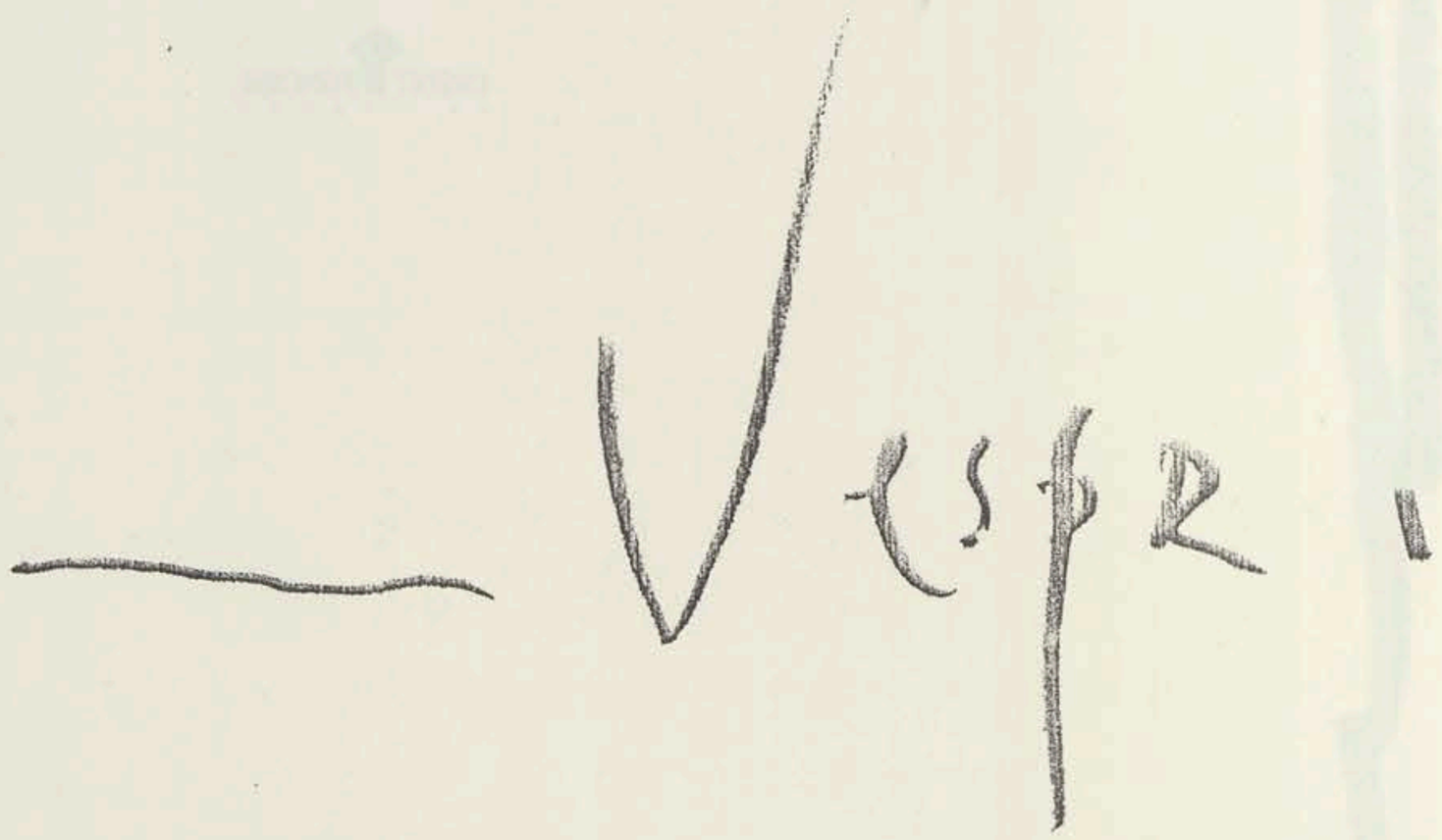
Parmi les églises de Rome les plus réputées pour la qualité de leurs musiciens, Saint-Louis-des-Français venait aux premiers rangs. Une fois l'an, le 25 août, la Solennité de Saint-Louis y donnait lieu à de nombreuses cérémonies suivies par un grand concours de peuple où Cardinaux, grands seigneurs et Français de Rome de toutes conditions voisinaient dans le décor rehaussé de tapisseries de la toute récente église. Ce jour-là les *Vêpres Solennelles*, composées selon un programme immuable, prenaient un relief particulier, annonçant en quelque sorte le *Concert Spirituel* qui jouira d'une grande vogue jusqu'au milieu du 18e siècle.

C'est le grand mérite de Jean Lionnet d'avoir eu l'idée de faire revivre ces Vêpres Solennelles, et la patience de rechercher dans les collections publiques et privées les pages des grands auteurs de l'époque correspondant aux textes du jour. C'est grâce aussi à sa compétence que ces pages ont pu être restituées, devenant accessibles ainsi aux musiciens comme aux chercheurs.

Nous devons également être particulièrement reconnaissants aux dirigeants du Festival "Roma Europa" d'avoir inscrit cette reconstitution des Vêpres de Saint-Louis dans leur programme de cette année, ainsi qu'à Miles Morgan d'avoir accepté d'en assumer la direction.

Grâce à leurs efforts, le public du Festival pourra découvrir comment, au 17e siècle, d'admirables pages musicales venaient donner à la liturgie toute sa plénitude, en reflétant de façon exemplaire la sensibilité à la fois religieuse et artistique des hommes de ce temps.

Bertrand Dufourcq
Ambassadeur de France près le Saint-Siège



Nella Roma barocca del diciassettesimo secolo, più che in altre epoche, la musica costituiva uno degli elementi essenziali della liturgia. Le grandi feste religiose, in particolare, fornivano l'occasione di far ascoltare delle opere nuove, spesso brillanti, che mettevano in risalto il talento inventivo di compositori famosi e il virtuosismo degli artisti. Entrambe le categorie conoscevano a fondo i testi sacri e potevano quindi sposarne lo spirito senza fatica, in un linguaggio musicale che in tutto questo periodo avrà una stagione favorevole e porterà lo stile polifonico a una sua compiutezza.

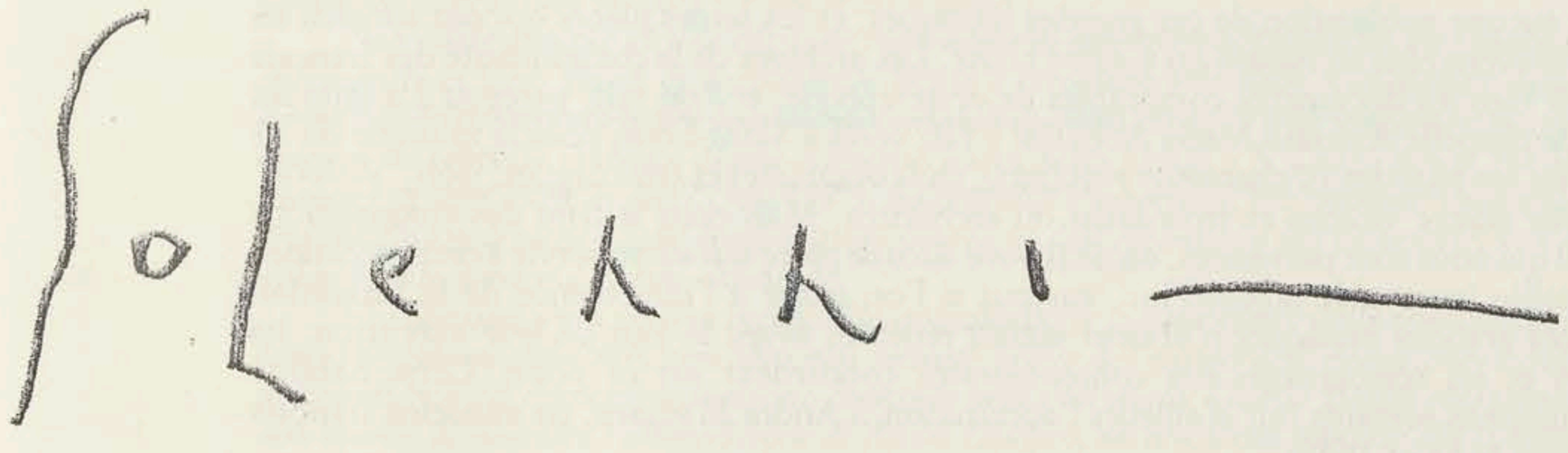
San Luigi dei Francesi era una delle chiese di Roma più conosciute per la qualità dei suoi musicisti. Una volta l'anno, il 25 agosto, la festività di San Luigi dava luogo a numerose cerimonie, di gran consenso popolare, in cui cardinali, gran signori e francesi di ogni condizione residenti a Roma, si trovavano fianco a fianco, nella chiesa appena costruita, addobbata a festa. In quel giorno i Vespri Solenni, *composti da un programma immutabile, avevano un rilievo particolare, in qualche modo preannunciando il* Concerto Spirituale *che sarà di moda fino alla metà del diciottesimo secolo.*

Jean Lionnet ha avuto il merito di voler far rivivere i Vespri Solenni e la pazienza di cercare nelle collezioni pubbliche e private le pagine dei grandi autori dell'epoca corrispondenti ai testi del giorno di festa. É grazie alla sua competenza che queste pagine sono state ritrovate, divenendo così accessibili sia ai musicisti, sia ai ricercatori.

Siamo inoltre particolarmente riconoscenti ai dirigenti del Festival RomaEuropa di aver inserito tale ricostituzione dei Vespri di San Luigi nel loro programma di quest'anno e a Miles Morgan di averne accettato la direzione musicale.

É grazie al loro impegno che il pubblico del Festival avrà modo di scoprire come nel diciassettesimo secolo delle ammirevoli pagine musicali esprimevano la liturgia in tutta la sua pienezza e riflettevano in modo esemplare la sensibilità sia religiosa, sia artistica, degli uomini di quel tempo.

Bertrand Dufourcq
Ambasciatore di Francia presso la Santa Sede



VÊPRES SOLENNELLES À SAINT-LOUIS DES FRANÇAIS

Au cours du XVI° siècle l'application du langage musical polyphonique aux textes de la liturgie catholique est devenue une pratique courante, au moins pour les messes et offices des dimanches et jours de fête. Les nombreuses compositions de Palestrina et de ses contemporains le manifestent clairement. Cette nouvelle exigence conduit à une transformation générale des "maîtrises" ou "chapelles musicales" qui sont chargées de chanter régulièrement les offices dans les églises et basiliques de Rome.

A la fin du XVI^{ème} siècle se développe en outre la pratique de la polychoralité: pour les occasions solennelles, on ne se contente plus de la polyphonie traditionnelle à quatre, cinq ou six voix, mais on dispose de deux ou trois choeurs à quatre ou cinq voix dans des tribunes séparées, chacun d'eux muni d'un petit orgue qui accompagne les chanteurs en réalisant la basse continue.

Comme l'effectif des chapelles régulières ne permettait pas de tels déploiements, l'usage s'établit très rapidement de faire appel à des musiciens et chanteurs d'autres églises, pour renforcer l'effectif dans les grandes occasions. Ces grandes occasions peuvent être régulières, sur une base annuelle — et c'est le cas de toutes les fêtes de saints patrons des églises de Rome, ou de la fête de leur dédicace — ou exceptionnelles — et ce sera la prise d'habit d'une demoiselle de bonne famille dans un monastère, ou la célébration d'un évenement dynastique dans l'une des églises nationales. Qu'elles soient régulières ou exceptionnelles, ces grandes musiques, pour lesquelles on a dû faire appel à des musiciens "de l'extérieur" sont appelées "musiques extraordinaires".

Le XVII^{ème} siècle portera à l'extrême le langage polychoral, allant jusqu'à juxtaposer huit choeurs supplémentaires, mais y introduira aussi la nouveauté de la voix soliste, accompagnée seulement de la basse continue et du style "concertato", avec tous les effets de contrastes et d'échos que cela peut permettre.

Le déroulement de la "fête" comprend en général trois "services" liturgiques, les premières vêpres, qui sont chantées l'après-midi de la vigile, la messe solennelle, chantée le matin et les deuxièmes vêpres l'après-midi. Le maîtres de chapelle de Saint-Louis des Français savait très bien que chaque année, les 24 et 25 août, il devait organiser cette musique extraordinaire; il avait donc tout le temps qu'il voulait pour préparer les partitions nécessaires qui, en majorité, étaient donc de lui. Mais comme il devait "inviter" une vingtaine de chanteurs, trois ou quatre organistes, quelques instrumentistes — luthistes, violinistes etc. — et aussi un ou deux maître de chapelle, qui battaient la mesure sur les tribunes supplémentaires dont les occupants auraient eu du mal à suivre les indications du maître de chapelle principal, on trouvait normal de demander à ces collaborateurs de marque d'apporter quelque psaume ou antienne de leur composition adaptés à la cérémonie.

Le fait même que la musique extraordinaire comprenne deux vêpres explique l'importance que cet office prend de plus en plus sur le plan musical, d'autant plus que son organisation liturgique se prête particulièrement bien à une interprétation musicale complète, puisque tous les textes prévus par le bréviaire, sauf le capitule et l'oraison finale, doivent être chantés. Les vêpres solennelles de la Rome baroque, tout en maintenant leur cadre liturgique, ont tendance à se transformer en grands concerts spirituels.

Le caractère extraordinaire de ces grandes musiques est d'ailleurs très relatif: si l'on considère que la plupart des églises et basiliques de Rome, y compris les monastères, célébraient leur fête patronale de cette manière, on peut compter qu'il y avait au moins une quarantaine de ces grandes musiques chaque année dans la ville éternelle. La banalisation du phénomène, liée aussi au goût pour la nouveauté qui caractérise le baroque, a provoqué la disparition presque totale des partitions que les maîtres de chapelle préparaient chaque année pour leurs musiques extraordinaires.

Paradoxalement, alors que Rome voit une surabondance de production musicale, l'édition musicale vit une crise très grave qui entraînera sa disparition presque totale dans les Etats Pontificaux, mais aussi dans le reste de l'Italie.

Il n'existe donc aucune publication de ces grandes musiques, et les seules pièces qui ont survécu en copies manuscrites le doivent plus au hasard qu'à autre chose. Les archives de la communauté des français de Rome ont conservé tous les documents comptables de cette époque, et l'on sait, parcequ'il a fallu les payer, que le maître de chapelle Antonio Maria Abbatini a fait venir à Saint-Louis pour la musique du 25 août 1660, 36 chanteurs (en plus des 10 chanteurs réguliers), trois organistes et trois orgues, trois "violoni" (basses de violon), plus quatre violons et trois luths ou archiluths. Mais dans la liste des compositions liturgiques d'Abbatini qui nous sont parvenues, on ne trouve aucune pièce qui ait pu servir à cette occasion.

Ce qui nous semble incroyable aujourd'hui, surtout si l'on pense à l'importance de la formation rassemblée, est que ces grandes musiques n'étaient jamais répétées avant le jour de leur exécution; les documents d'archives et les témoignages des contemporains concordent sur ce point. Cette habilité exceptionnelle des musiciens romains fait d'ailleurs l'admiration d'André Maugars, un musicien français qui se trouve à Rome en 1638 et 1639.

Le maître de chapelle responsable de la musique était théoriquement libre d'appeler qui il voulait pour participer aux musiques dont il avait la charge, évídemment dans le cadre du budget que les autorités mettaient à sa disposition. En fait, cette liberté s'exerçait dans un réseau complexe de relations sociales, qui avaient une grande importance.

En premier lieu, il fallait inviter un certain nombre de chanteurs de la chapelle pontificale parceque l'assistance, en particulier les cardinaux qui venaient à Saint-Louis, s'attendait à les y trouver. En outre, il

VESPRI SOLENNI A S. LUIGI DEI FRANCESI

Durante il corso del XVI secolo l'applicazione del linguaggio musicale polifonico ai testi della liturgia cattolica era divenuto pratica corrente, almeno per le messe e gli uffici della domenica e dei giorni di festa. Le numerose composizioni di Palestrina e dei suoi contemporanei lo mostrano in maniera evidente.

Questa nuova esigenza, dunque, indusse ad una trasformazione generale delle "scuole di canto" o "cappelle musicali", che avevano il compito di cantare regolarmente gli uffici nelle chiese e nelle basiliche romane.

Alla fine del XVI secolo si sviluppò inoltre la pratica della policoralità: nelle occasioni solenni, non ci si contentava più della polifonia tradizionale a quattro, cinque o sei voci, ma si disponevano due o tre cori a quattro o cinque voci su tribune separate, ciascuno con il suo piccolo organo che accompagnava i cantori realizzando il basso continuo.

Dal momento che l'organico delle cappelle "regolari" non permetteva tali dispiegamenti, si stabilì assai rapidamente l'uso di far ricorso a musicisti e a cantori di altre chiese, allo scopo di rinforzarlo nelle grandi occasioni.

Queste grandi occasioni potevano essere regolari, annuali ad esempio, e questo è il caso di tutte le feste dei santi patroni delle chiese di Roma, o della festa della loro consacrazione, o eccezionali, come ad esempio la vestizione religiosa di una signorina di buona famiglia in un monastero o la celebrazione di un avvenimento dinastico in una delle chiese nazionali.

Sia che fossero regolari sia eccezionali, queste grandi musiche, per le quali si doveva fare appello a musicisti "esterni" erano chiamate "musiche straordinarie".

Il XVII secolo poterà alle estreme conseguenze il linguaggio policorale, arrivando al punto di giustapporre fino ad otto cori supplementari, ma introducendovi anche la novità della voce solista, accompagnata soltanto dal basso continuo e dallo stile "concertato", con tutti gli effetti di contrasto e di eco che ne derivavano.

Lo svolgimento della "festa" comprendeva in generale tre "servizi" liturgici, i primi vespri, cantati il pomeriggio della vigilia, la messa solenne, cantata la mattina, ed i secondi vespri, il pomeriggio. Il maestro di cappella di S. Luigi dei Francesi sapeva bene che ogni anno, il 24 ed il 25 agosto, aveva l'incarico di organizzare questa musica "straordinaria"; aveva dunque tutto il tempo necessario per preparare le partiture che erano perlopiù dovute a lui. Ma, dal momento che doveva "invitare" una ventina di cantori, tre o quattro organisti, qualche strumentista, liutisti, violinisti, ecc., ed anche uno o due maestri di cappella, che battessero il tempo sulle tribune supplementari, i cui occupanti avrebbero avuto difficoltà a seguire le indicazioni del maestro principale, si era soliti domandare a questi illustri collaboratori di portare qualche salmo od antifona di loro composizione adatta alla cerimonia.

Il fatto stesso che la musica straordinaria comprendesse due vespri spiega l'importanza che questo ufficio stava acquisendo da un punto di vista musicale, dal momento che inoltre la sua organizzazione liturgica si prestava particolarmente bene ad una interpretazione musicale completa; tutti i testi previsti dal breviario, eccezion fatta per il capitolo e per l'orazione finale, dovevano esser cantati. I vespri solenni della Roma barocca, pur mantenendosi nel quadro della liturgia, tendevano a trasformarsi in grandi concerti spirituali. Il carattere straordinario di queste grandi musiche era peraltro assai relativo: se si considera che la maggior parte delle chiese e delle basiliche di Roma, compresi i monasteri, celebravano la loro festa patronale in questa maniera, si può calcolare che vi fossero almeno una quarantina di queste grandi musiche, ogni anno, nella città eterna. La banalizzazione del fenomeno, unita anche al gusto per la novità proprio dell'età barocca, ha dunque provocato la scomparsa quasi totale delle partiture che i maestri di cappella ogni anno preparavano per le loro musiche straordinarie.

Paradossalmente, inoltre, proprio nel momento in cui Roma vide una straordinaria fioritura musicale, l'editoria attraversò un momento di grave crisi che ovviamente favorì ulteriormente la scomparsa di questo patrimonio negli Stati Pontifici, e nel resto d'Italia.

Non esiste dunque alcuna edizione pubblicata di queste grandi musiche, ed i pochi pezzi superstiti in copie manoscritte ci sono giunti esclusivamente grazie a circostanze fortuite. Gli archivi della comunità francese di Roma hanno conservato tutti i documenti contabili di quest'epoca, e si sa, grazie alle ricevute di pagamento, che il maestro di cappella Antonio Maria Abbatini aveva fatto venire a S. Luigi, per la musica del 25 agosto 1660, trentasei cantori (oltre ai dieci "regolari"), tre organisti e tre organi, tre "violoni", più quattro violini e tre liuti o arciliuti. Ma nell'elenco delle composizioni liturgiche dell'Abbatini a noi pervenute, non si trova alcun pezzo che abbia potuto servire a questa occasione.

Ciò che oggi a noi sembra incredibile, soprattutto se si tiene conto della consistenza di un tale organico, è il fatto che tali musiche non venissero mai provate prima del giorno dell'esecuzione; i documenti d'archivio e le testimonianze dei contemporanei sono concordi nell'affermarlo. Questa abilità eccezionale dei musicisti romani non mancò di suscitare l'ammirazione di Andrè Laugars, un musicista francese che si trovava a Roma tra il 1638 ed il 1639.

Il maestro di cappella responsabile della musica era teoricamente libero di chiamare chiunque desiderasse per partecipare alle musiche che aveva l'incarico di allestire, ovviamente nei limiti del budget che le autorità mettevano a sua disposizione. Questa libertà infatti si esercitava in una complessa rete di relazioni sociali, che avevano un'importanza rilevante.

In primo luogo, bisognava invitare un certo numero di cantori della cappella pontificia, dal momento che l'uditorio, in particolare i cardinali che venivano a S. Luigi, si aspettavano di trovarveli. Inoltre, era di regola far cantare un assolo al castrato di qualcuno di questi cardinali. In secondo luogo, il maestro di cappella poteva

était de règle de faire chanter en solo le castrat de quelques uns de ces cardinaux. En second lieu, le maître de chapelle pouvait profiter de cette occasion pour lancer l'un de ses élèves qu'il estimait digne de faire carrière. Pour le reste, on voit passer à Saint-Louis à l'occasion du 25 août les meilleurs chanteurs des grandes églises de Rome. Evidemment, pour de simples raisons pratiques, le maître de chapelle tendait à réunir chaque année la même formation, avec les mêmes chanteurs, dès qu'il avait trouvé celle qui lui semblait lui convenir.

La collection musicale de Saint-Louis a été malheureusement dispersée à l'époque de la Révolution et de l'Empire. Mais je ne pense pas qu'elle contenait beaucoup de copies des musiques chantées le 25 août pendant cette période. Les seules compositions écrites spécialement pour la fête de Saint-Louis que l'on sait avoir fait partie de la collection, sont celles qu'Alessandro Melani avait laissées à l'église par disposition testamentaire en 1703. Malheureusement, tous ces manuscrits ont disparu.

Pour composer le programme de ces vêpres il fallait donc trouver des oeuvres écrites par les maîtres de chapelle qui avaient travaillé à Saint-Louis et qui étaient encore actifs à Rome dans les années qui nous intéressent. Les vêpres du 25 août sont celles d'un saint confesseur non pontife. Les cinq psaumes prévus par le bréviaire sont les suivants: *Dixit dominus, Confitebor tibi, Beatus vir, Laudate pueri dominum*, et *Laudate dominum*. Chaque psaume est accompagné d'une antienne qui sont dans l'ordre: *Domine quinque talenta, Euge serve bone, Fidelis servus, Beatus ille* et *Serve bone*. Pour les vêpres solennelles, la liturgie prévoit que l'antienne soit répétée après le psaume; cette exigence liturgique donne l'occasion aux maîtres de chapelle de mettre en valeur les instrumentistes qu'ils ont fait venir pour la musique extraordinaire. En effet, sans doute pour éviter une répétition pure et simple qui allait contre le goût de la nouveauté, on fera répéter l'antienne par les instruments. Cet usage est sans doute l'explication de l'évolution du langage musical utilisé par les musiciens dans la composition des antiennes. L'hymne des vêpres est l'*Iste confessor*, l'antienne pour le *Magnificat* est *Hic vir*, mais il semble qu'en général les musiciens aient préféré utiliser, aussi aux deuxièmes vêpres, l'antienne *Similabo eum* que le bréviaire indique pour le *Magnificat* des premières vêpres.

Pour commencer la cérémonie, nous avons choisi des pièces d'orgue de Giovanbattista Ferrini, qui a commencé sa carrière d'organiste à Saint-Louis, de 1619 à 1623. Il est souvent réinvité comme organiste de renfort pour le 25 août, indiqué dans les listes de Saint-Louis par son surnom de "Giobatta della spinetta". Ferrini meurt à Rome en octobre 1674. Luigi Rossi, lui aussi organiste de Saint-Louis de 1633 à sa mort en février 1653, a écrit une Antienne *Domine Quinque Talenta* qui est la seule pièce liturgique de sa production qui nous soit parvenue. Il est très probable qu'il l'ait composée pour Saint-Louis et il nous a donc semblé naturel de la chanter. Le psaume *Dixit Dominus*, pour six choeurs à quatre voix, est une composition d'Orazio Benevolo (Rome 1605-1672) qui a été maître de chapelle à Saint-Louis de 1638 à 1644. Fils d'un pâtissier français de Chatillon-sur-Seine un certain Robert Vénevot, qui avait émigré à Rome à la fin du XVI siècle, Benevolo s'y est affirmé comme l'un des maîtres de la polychoralité et finira sa carrière comme maître de chapelle de la basilique Saint-Pierre. Certaines de ses grandes compositions ont été sauvées grâce à l'intérêt qu'elles avaient aux yeux de certains théoriciens de la musique des générations suivantes, comme Ottavio Pitoni et Girolamo Chiti, qui les ont fait copier pour pouvoir les étudier et les donner en exemple à leurs élèves.

Stefano Fabri (1606?-1657) est le successeur de Benevolo à Saint- Louis; il y reste jusqu'en juin 1656, au moment où la chapelle de l'église est licenciée à cause de la peste qui s'est déclarée à Rome cet été là. Le psaume *Confitebor* pour deux choeurs, à cinq et quatre voix, et le *Magnificat* pour quatre choeurs, sont deux compositions de lui, qui proviennent de la collection de manuscrits musicaux de l'église de "Santo Spirito in Sassia". Cette collection est aujourd 'hui dispersée entre plusieurs bibliothèques romaines. Trois ans après sa mort, son beau-frère publie à Rome un volume de psaumes à cinq voix dont il existe un exemplaire complet dans la bibliothèque de Saint-Louis.

Pour le psaume *Laudate pueri dominum*, nous avons choisi une partition anonyme conservée dans la collection musicale de Sainte Marie en *Transtévère*. Cette partition, qui remonte certainement aux années 1650-1660, est l'un des trop rares exemples encore existant de psaumes avec instruments écrits pendant cette période. Cette partition, pour ténor solo, deux violons, choeur à quatre voix et basse continue, est un excellent exemple d'un genre qui se développera à Rome jusqu'au XVIII siècle, mais dont presque rien ne nous est parvenu.

La version de l'hymne *Iste confessor* que nous avons choisie est celle de Palestrina, prise dans l'édition nouvelle des hymnes pour les vêpres faite par Baldassare Moretti à Anvers, en 1644. Elle correspond à la nouvelle édition du bréviaire promue par Urbain VIII. Cette édition consacre en quelque sorte la musique de Palestrina, au moins en ce qui concerne les hymnes des vêpres, comme musique officielle de l'Eglise Catholique Romaine.

Pour compléter la collection des antiennes, nous avons fait un choix parmi celles qui ont été publiées par Giuseppe Giamberti à Rome en 1650 et les copies manuscrites d'Angelo Berardi. Ce dernier a complété sa formation musicale à la fin des années cinquante, et le style de la majeure partie de ses compositions liturgiques, même celles qui sont datées des années 70, s'accorde suffisamment avec celui des autres oeuvres. Sa collection de manuscrits musicaux liturgiques nous est parvenue pratiquement intacte parce-qu'il l'a léguée par testament à la basilique de Sainte-Marie en Transtévère, où il était maître de chapelle quand il est mort, en 1696.

Jean Lionnet
juin 1987

approfittare di questa occasione per lanciare uno dei suoi allievi che riteneva degno di far carriera. Per il resto, in occasione del 25 agosto, si potevano vedere, a S. Luigi, i migliori cantori delle grandi chiese romane. Evidentemente, per delle semplici ragioni pratiche, il maestro di cappella tendeva a riunire ogni anno la stessa formazione, con gli stessi cantori, avendo trovato quella che a lui sembrava la più appropriata.

La collezione musicale della chiesa di S. Luigi dei Francesi è andata dispersa purtroppo all'epoca della Rivoluzione e dell'Impero. Anche se non ritengo che contenesse molte copie delle musiche eseguite il 25 agosto nel periodo in questione. Le sole composizioni scritte espressamente per la festa di S. Luigi che si sa aver fatto parte della collezione, sono quelle che Alessandro Melani aveva lasciato alla chiesa per disposizione testamentaria nel 1703. Sfortunatamente, tutti questi manoscritti sono scomparsi.

Per comporre il programma di questi vespri occorreva dunque trovare delle opere scritte dai maestri di cappella che avevano lavorato a S. Luigi e che erano ancora attivi a Roma negli anni che ci interessano. I vespri del 25 agosto sono quelli di un santo confessore non pontefice. I cinque salmi previsti dal breviario erano dunque i seguenti: "Dixit Dominus", "Confitebor tibi", "Beatus vir", "Laudate pueri Dominum", "Laudate Dominum". Ogni salmo era ovviamente accompagnato dalla sua antifona, nell'ordine: "Domine quinque talenta", "Euge serve bone", Fidelis servus", "Beatus ille", "Serve bone".

Per i vespri solenni la liturgia prevedeva che l'antifona fosse ripetuta dopo il salmo; questa esigenza liturgica offriva l'occasione ai maestri di cappella di mettere in evidenza il valore degli strumentisti che avevano invitato per queste "musiche straordinarie". Infatti, al fine di evitare una pura e semplice ripetizione, che inoltre andava contro il gusto corrente per la novità, l'antifona veniva ripetuta dagli strumenti. E proprio in questa pratica risiede la causa dell'evoluzione del linguaggio musicale utilizzato dai musicisti nella composizione delle antifone.

L'inno dei vespri era l'"Iste confessor", l'antifona per il Magnificat l'"Hic vir", ma sembra che in generale i musicisti preferissero utilizzare, anche per i secondi vespri, l'antifona "Similabo eum", che il breviario indica per il Magnificat dei primi vespri.

Per cominciare la cerimonia, abbiamo scelto dei pezzi d'organo di Giovanbattista Ferrini, che aveva cominciato la sua carriera d'organista proprio in S. Luigi, dove fu attivo tra il 1619 ed il 1623. Fu poi spesso invitato come organista di rinforzo per il 25 agosto, e lo si trova indicato nelle liste di S. Luigi con il soprannome di "Giobatta della spinetta". Ferrini morì a Roma nell'ottobre del 1674. Luigi Rossi, anch'egli organista di S. Luigi, dal 1633 sino alla sua morte nel febbraio del 1653, ha scritto una antifona, "Domine quinque talenta", che è l'unico pezzo liturgico pervenutoci della sua produzione. É probabile che esso sia stato composto per S. Luigi e ci è dunque sembrato naturale eseguirlo in questa occasione.

Il salmo "Dixit Dominus", per sei cori a quattro voci, è opera di Orazio Benevolo (Roma 1605-1672), maestro di cappella a S. Luigi dal 1638 al 1644. Figlio di un pasticciere francese di Chatillon-sur-Seine, certo Robert Venevot, che era emigrato a Roma verso la fine del XVI secolo, Benevolo vi si era affermato come uno dei maestri della policoralità, terminando infine la sua carriera come maestro di cappella della basilica di S. Pietro. Alcune delle sue grandi composizioni sono state salvate grazie all'interesse che suscitarono in certi teorici della musica delle generazioni successive, come Ottavio Pitoni e Girolamo Chiti, che le fecero copiare per poterle studiare e recare come esempio ai loro allievi.

Stefano Fabri (1606?-1657) seguì Benevolo a S. Luigi, dove rimase sino al giugno del 1656, al momento in cui la cappella della chiesa fu licenziata a causa della peste che colpì la città. Il salmo "Confitebor" per due cori, a cinque e quattro voci, ed il "Magnificat", per quattro cori, sono due sue composizioni, che provengono dalla collezione di manoscritti musicali della chiesa di S. Spirito in Sassia. Questa collezione è oggi smembrata tra diverse biblioteche romane. Tre anni dopo la morte di Fabri, suo cognato pubblicò a Roma un volume di salmi a cinque voci, di cui esiste un esemplare completo nella biblioteca di S. Luigi.

Per il salmo "laudate pueri Dominum", abbiamo scelto una partitura anonima conservata nella collezione musicale di S. Maria in Trastevere. Questa partitura, che risale certamente agli anni 1650-1660, è uno dei troppo rari esempi ancora esistenti di salmi con strumenti scritti durante questo periodo. Questa partitura, per tenore solo, due violini, coro a quattro voci e basso continuo, è un esempio eccellente d'un genere che si svilupperà a Roma fino al XVIII secolo, ma di cui non ci è giunto quasi nessuna testimonianza.

La versione dell'inno "Iste confessor" che abbiamo scelto è quella di Palestrina, presa dalla nuova edizione di inni per i vespri fatta da Baldassarre Moretti ad Anversa, nel 1644. Essa corrisponde alla nuova edizione del breviario promossa da Urbano VIII. Questa edizione consacra, per così dire, la musica di Palestrina, almeno per ciò che concerne gli inni dei vespri, come musica ufficiale della Chiesa Cattolica Romana.

Per completare la collezione di antifone, abbiamo fatto, poi, una scelta tra quelle pubblicate da Giuseppe Giamberti a Roma nel 1650 e le copie manoscritte di Angelo Berardi. Quest'ultimo aveva completato la sua formazione musicale verso la fine degli anni cinquanta, e lo stile della maggior parte delle sue composizioni liturgiche, anche di quelle datate agli anni settanta, si accorda bene con quello delle altre opere. La sua collezione di manoscritti musicali liturgici ci è pervenuta pressoché intatta dal momento che egli stesso l'aveva legata, attraverso testamento, alla basilica di S. Maria in Trastevere, dove era maestro di cappella quando, nel 1696, morì.

Jean Lionnet
Giugno 1987
(Trad.: Gian Carlo Brioschi)

L'OFFICE DE VÊPRES

Les Laudes le matin et les Vêpres le soir sont les deux principaux offices quotidiens de prière dans l'Eglise depuis au moins le 11^{éme} siècle, à la suite du culte juif marqué par les sacrifices du Temple, matin et soir (Cf. Lc 1,8-10). Solennisés davantage le dimanche, ces deux offices demeurent l'ossature de chaque journée pour les prêtres et les moines. Mais la généralisation de la célébration de la Messe le matin a réduit progressivement la célébration des Laudes en paroisse le dimanche. Les Vêpres sont demeurées beaucoup plus longtemps et presque jusqu'à nos jours l'office habituel du soir dans les églises, surtout le dimanche. Les dimanches et les solennités commencent même par des premières vêpres, la veille au soir, et dans le rite byzantin ces premières vêpres ont plus d'importance que celle du jour même, elles sont aussi plus longues, car elles se développent en office de veillée.

L'office de vêpres est marqué par le symbolisme de l'heure: c'est l'heure où la plupart des hommes arrêtent les travaux, l'heure où l'on doit allumer les lampes, l'heure qui rappelle aussi la Passion du Christ (''le sacrifice du soir'', évoqué par le Psaume 140), l'heure enfin qui avive l'espérance de la lumière sans déclin, l'avénement dernier du Christ.

L'office des vêpres est composé essentiellement de psaumes, poèmes de louange de la Bible, chantés en alternant les versets. Mais cette structure a admis des variantes dans le nombre et le choix des psaumes, la place de l'hymne, la présence ou l'absence d'autres éléments, comme le Notre Père. L'office romain au XVII^{e} s. comportait un verset d'introduction, le même pour tous les offices (*Deus, in adiutorium*), cinq psaumes pris dans la série 109-147 et encadrés par une antienne, un capitule ou brève lecture biblique, l'hymne, aux strophes alternées, qui donne sa tonalité principale à l'office, suivie d'un verset- répons, le cantique de la Vierge Marie ou Magnificat avec, lui aussi, son antienne, l'oraison dite par l'officiant, précédée et suivie du *Dominus vobiscum*; enfin le *Benedicamus Domino*, qui devait être l'indicatif de la fin, a été prolongé par un verset pour les défunts et, si les vêpres ne sont pas suivies d'un autre office, par le chant d'une antienne à la Vierge Marie, variable selon le temps liturgique.

Pour célébrer S. Louis, on prenait les vêpres d'un Confesseur non Pontife, c'est-à-dire d'un saint qui n'est ni martyr ni évêque. Les antiennes, sans rapport avec les psaumes, sont des phrases de l'Evangile qui dessinent les traits d'un saint de cette catégorie: ''Seigneur, tu m'as confié cinq talents; voilà, j'en ai gagné cinq autres (Mt 25,20) — Très bien, serviteur bon et fidèle, entre dans la joie de ton Seigneur (Mt 25,21) — Il est l'intendant fidèle et avisé à qui le Seigneur a confié sa maison (Lc 12,12) — Heureux ce serviteur que le Seigneur en arrivant trouvera à son travail (Mt 24,46) — Serviteur bon et fidèle, entre dans la joie de ton Seigneur (Mt 25,23)''.

Les psaumes sont les quatre premiers de la série: 109, 110, 111, 112, plus le Ps 116 qui tient en deux versets. Chaque psaume se termine par une doxologie trinitaire: *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*.

Le capitule est un court extrait du Livre de l'Ecclésiaste — éloge de l'homme de bien (31,8-9) —, chanté sur un récitatif qui appelle la réponse: *Deo gratias*. A partir du capitule, l'assemblée demeure debout.

L'hymne *Iste confessor*, composé pour S. Martin, a été ensuite appliquée à tous les saints non martyrs. Contrairement aux psaumes, qui sont des textes bibliques, l'hymne est une composition d'Eglise, en strophes alternées. L'*Iste confessor*, qui remonte au moins au X^{e} siècle, mais remaniée en 1632, comporte quatre strophes à la louange du saint et une doxologie trinitaire, faites de 3 vers saphiques (- u-u-uu-u-u) et d'un vers adonique (-uu-u).

L'hymne est suivie d'un court verset-répons, puis du Magnificat avec son antienne empruntée à l'Evangile: ''Je le comparerai à un homme prévoyant qui a bâti sa maison sur le roc'' (Mt 7,24). Pendant le Magnificat a lieu l'encensement de l'autel, du clergé et du peuple; ce geste évoque le sacrifice du soir, comme l'indique le Ps 140: ''que ma prière devant toi s'élève comme un encens, et mes mains comme l'offrande du soir''. Le rite de l'encens pouvait se prolonger au point de réclamer pour le Magnificat une polyphonie développée ou des interludes d'orgue.

L'oraison de conclusion est la même qu'à la messe.

L'antienne mariale finale est le *Salve Regina*, composé au XI^{e} siècle et devenu rapidement populaire.

Pour restituer ce que furent les vêpres, surtout solennelles, qu'elles fussent chantées en plain-chant ou en polyphonie, il faut évoquer aussi le décor de lumière sur l'autel, de fleurs et de tapis, dans le choeur, les draperies descendant de la voûte et le long des piliers, les tribunes dressées entre les piliers, mais plus encore le cortège haut en couleur du clergé, avec l'officiant précédé de quatre chapelains, tous en chapes blanches ou dorées. Prière liturgique solennelle, les vêpres de Saint-Louis étaient aussi un régal pour l'oreille et une fête pour les yeux.

J. Evenou
26 mars 1988

L'UFFICIO DEI VESPRI

Le Laudi al mattino e i Vespri la sera sono i due più importanti uffici di preghiera nella Chiesa dall'undicesimo secolo in poi, introdotti dal culto ebreo caratterizzato dai sacrifici del Tempio la mattina e la sera (Luca 1,8-10). Particolarmente solennizzate la domenica, queste due pratiche restano il fondamento di ogni giornata dei preti e dei monaci. Ma la divulgazione della celebrazione della Messa al mattino ha ridotto progressivamente la celebrazione delle laudi la domenica in parrocchia. I Vespri sono durati molto più a lungo e fin quasi ai nostri giorni, nelle chiese sono l'ufficio abituale della sera, soprattutto la domenica. Anzi la domenica e le festività iniziano con dei primi vespri, la sera della vigilia, e nel rito bizantino questi primi vespri sono più importanti di quelli del giorno di festa, sono anche più lunghi in quanto rientrano nelle pratiche della veglia.

L'ufficio dei vespri è caratterizzato dal simbolismo dell'ora: avvengono nel momento in cui la maggior parte degli uomini termina il lavoro, l'ora in cui bisogna accendere le lampade, l'ora che ricorda la Passione del Cristo ("il sacrificio della sera", evocato dal Salmo 140), l'ora infine che ravviva la speranza della luce eterna, l'ultima assunzione del Cristo.

L'ufficio dei vespri si compone essenzialmente di salmi, poemi di lode della Bibbia, cantati in alternanza con i versetti. Tuttavia in questa struttura sono state ammesse delle varianti nel numero e nella scelta dei salmi, nella collocazione dell'inno, nella presenza o assenza di altri elementi come il Padre Nostro. L'ufficio romano del diciassettesimo secolo include: un versetto di introduzione, lo stesso per tutti gli uffici (Deus, in adiutorium)*; cinque salmi compresi nella serie 109-147 e inseriti in un'antifona; un capitolo o breve lettura biblica; l'inno a strofe alterne che da la tonalità principale all'ufficio, seguito da un versetto-risposta; il cantico della Vergine Maria o il Magnificat, anch'esso con la sua antifona; l'orazione del recitante preceduta e seguita dal* Dominus vobiscum*; infine il* Benedicamus Domino *che indica la fine, fu prolungato da un versetto per i defunti e se i vespri non sono seguiti da un altro ufficio, dal canto di un'antifona alla Vergine Maria, che varia a seconda del tempo liturgico.*

Per celebrare San Luigi si sceglievano dei vespri di un Confessore non Pontefice, di un santo, cioè, nè martire nè vescovo. Le antifone, senza rapporto con i salmi, sono frasi del Vangelo che illustrano i tratti di un santo di questa categoria: "Signore, mi hai affidato cinque talenti; ecco ne ho guadagnati altri cinque (Matteo 25, 20) — Molto bene, servitore buono e fedele, entra nella gioia del tuo Signore (Matteo 25, 21) — Egli è l'intendente fedele e accorto al quale il Signore ha affidato la sua casa (Luca 12, 12) — Felice il servitore che il Signore arrivando troverà al lavoro (Matteo 24, 26) — Servitore buono e fedele entra nella gioia del tuo Signore (Matteo 25, 23)".

I salmi sono i primi quattro della serie: 109, 110, 111 e 112 più il 116 composto da due versetti. Ogni salmo termina con una dossologia trinitaria: Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Il capitolo è un corto brano del Libro dell'Ecclesiaste — elogio dell'uomo dabbene (31, 8-9) — cantato su un recitativo la cui risposta è: Deo gratias. *Dal Capitolo, l'assemblea resta in piedi.*

L'inno Iste confessor, *composto per San Martino, è stato poi impiegato per tutti i santi non martiri. Contrariamente ai salmi che sono testi biblici, l'inno è una composizione di chiesa, in strofe alternate.* L'Iste confessor, *risale al decimo secolo, è stato rimaneggiato nel 1632, è composto da quattro strofe di lode al santo e di una dossologia trinitaria, così formate: tre versi saffici (-u-u-uu-u-u) e un verso adonio (-uu-u).*

L'inno è seguito da un corto versetto di risposta, indi dal Magnificat con l'antifona presa dal Vangelo: "Lo paragonerò a un uomo previdente che ha costruito la sua casa sulla roccia" (Matteo 7, 24). Durante il Magnificat, l'altare, il clero e il popolo vengono cosparsi d'incenso; tale gesto rievoca il sacrificio della sera, come indicato nel salmo 140: "che la mia preghiera davanti a te si innalzi come un incenso e le mie mani si elevino come un'offerta della sera". Il rito dell'incenso poteva prolungarsi al punto da richiedere per il Magnificat una polifonia sviluppata o degli interludi d'organo.

La preghiera conclusiva è la stessa della messa.

L'antifona mariana finale è il Salve, Regina, *composto nell'undicesimo secolo e divenuto rapidamente popolare.*

Per rievocare i vespri, soprattutto quelli solenni, che fossero cantati in gregoriano o in polifonia, bisogna anche ricostruire il gioco di luci sull'altare, i fiori e i tappeti nel coro, i drappeggi discendenti dalla volta e lungo i pilastri, le tribune erette tra i pilastri, ma più ancora il corteo del clero dai mille colori con l'officiante preceduto da quattro cappellani vestiti di piviali bianchi o dorati. Preghiera liturgica, solenne, i vespri di San Luigi erano una gioia per l'udito e una festa per gli occhi. Per non superare troppo i limiti di tempo di un concerto, canteremo soltanto tre dei cinque salmi previsti dal Breviario. É d'altronde quanto viene contemplato dalla liturgia odierna.

J. Evenou
26 marzo 1988

LES ARTISTES

Ce que nous savons sur les spectacles musicaux qui avaient lieu dans les églises romaines vers 1650, nous vient en grande partie des archives et des cahiers qui servaient à enregistrer les paiements, les décisions prises sur les nouveaux chanteurs ou les problèmes d'organisation. Ces sources sont sûres et nous savons sans aucun doute que pour les jours de fête, des chanteurs d'horizons différents se retrouvaient juste avant l'office pour déchiffrer à première lecture la musique qu'ils devaient chanter. Ces détails fascinants nous laissent songeurs quant à la qualité des représentations. Mais en fait, cela était tout aussi éphémère qu'un feu d'artifice. Même le témoignage d'André Maugars sur la musique à Rome à cette époque, qui confirme ces quelques faits, donne un jugement de valeur qui n'est plus très actuel.

Notre intention étant de recréer, dans la mesure du possible, ce genre d'évènement, il serait effectivement très intéressant mais risqué de faire un tel spectacle sans répétitions. Les chanteurs d'aujourd'hui lisent, très probablement, tout aussi bien à première lecture que les chanteurs de 1650, bien que ce ne soit pas toujours l'avis de certains professeurs de nos conservatoires. Quoiqu'il en soit, la plupart de ces musiciens avaient un langage commun en ce qui concernait les spectacles: la même façon de concevoir l'improvisation, l'ornementation, le rythme et la forme des phrases musicales. Cette époque était peut-être moins éclectique mais il ne faut pas oublier qu'ils avaient trois cents ans d'histoire en moins.

Le concert des "Vêpres Solennelles" est fondé sur une collaboration étroite entre des choeurs, de petits ensembles composés de solistes et des solistes qui, dans différentes occasions, ont travaillé avec des membres d'autres ensembles. Même les artistes qui actuellement ne font pas partie de ces groupes musicaux constitués ont travaillé avec ceux qui en font partie. C'est un des points intéressants de ce que l'on appelle "le monde musical ancien" dans son évolution actuelle, ils ont ainsi commencé à développer un langage commun.

Sagittarius est un ensemble vocal qui réside à Paris. Son directeur, Michel Laplenie, est un des membres fondateurs des "Arts Florissants". Pendant dix ans il a baigné dans le monde de la musique baroque qui florissait à Paris. Cet ensemble a participé à la création de Lully - Atys, dont la première représentation a eu lieu à Prato puis à la Salle Favart où le spectacle a été le grand succès de la saison parisienne.

Capriccio Stravagante est un ensemble de jeunes instrumentistes dont plusieurs concerts ont eu un grand retentissement et qui a fait de nombreux enregistrements pour Radio France. Cet ensemble s'est spécialisé dans l'accompagnement des "chanteurs baroques". Pour la saison prochaine, ils ont des projets en collaboration avec Sagittarius.

Skip Sempe, leur chef, fait partie de la nouvelle génération des clavecinistes, originaire de la Nouvelle Orléans. Il a gagné son premier concours alors qu'il était encore étudiant, a joué avec les "Arts Florissants" et Musica Antica Köln.

L'Orchestra Barocca Italiana a joué à Rome pendant plusieurs années. Il provient du Centro Italiano per la Musica Antica qui, à l'aide de spectacles et de stages, a énormément contribué à ce que Rome fasse partie du mouvement européen qui est basé sur des spectacles où sont utilisés des instruments authentiques et sur des spectacles d'entraînement. L'Orchestre a beaucoup joué à l'intérieur et à l'extérieur de l'Italie.

Le Teatro Armonico est un ensemble vocal formé récemment sous la direction de Alessandro De Marchi afin de rechercher un style et un langage individuel dans l'éxécution de la musique du XVII ème romain.

Miles Morgan

GLI ARTISTI

Ciò che sappiamo sui programmi musicali nelle chiese romane verso il 1650, ci viene soprattutto dagli archivi e dai libri che registravano i pagamenti, le decisioni da prendere per i nuovi cantanti e i problemi disciplinari. Sono spesso amici affidabili e ci dicono chiaramente che per i giorni di festa i cantanti venivano da diverse organizzazioni e si incontravano soltanto subito prima dell'ufficio e senza provare cantavano, ognuno per conto proprio. Possiamo fare delle deduzioni da questi dettagli affascinanti e molto precisi. Possiamo immaginare la qualità dello spettacolo o i vari tipi di improvvisazione, ma tutto ciò era effimero come i fuochi d'artificio. Persino la famosa testimonianza di André Maugar sulla musica dell'epoca a Roma, mentre conferma quanto suesposto, dà dei giudizi di valore che sono piuttosto insignificanti per noi oggi.

Potrebbe essere interessante, sebbene rischioso, provare a ricreare un tale evento con uno spettacolo improvvisato. Sembra improbabile che i cantanti odierni leggano meno bene la musica a prima vista di quanto facessero i loro colleghi del 1650, checchè ne dicano i nostri professori di conservatorio. É comunque probabile che gran parte di questi musicisti avessero uno stesso metodo espressivo, un atteggiamento simile per quanto riguardava l'improvvisazione, l'ornamentazione, il ritmo e la forma delle frasi musicali. Si trattava forse di un'epoca meno eclettica, inoltre vi erano trecento anni di storia in meno.

Lo spettacolo è basato su una stretta collaborazione tra "ensembles", piccoli gruppi i cui membri sono solisti, solisti che spesso sono stati insieme a musicisti di altri gruppi in circostanze diverse. Anche gli artisti che non fanno parte attualmente degli ensembles, hanno lavorato con i colleghi attivi tuttora in tali gruppi. Questo è solo uno degli aspetti interessanti del cosiddetto "mondo musicale antico" che oggi è in via di sviluppo, sviluppo iniziato con una base di vocabolario comune.

Sagittarius è un insieme vocale residente a Parigi, diretto da Michel Laplenie, uno dei membri fondatori di "Les Arts Florissants". È stato per dieci anni al centro della musica barocca che si è sviluppata a Parigi. Assieme ad altri artisti di questo evento, ha lavorato nell'opera di Lully: "Atys", debuttata a Prato e divenuta poi il successo della stagione alla Salle Favart.

Capriccio Stravagante è un insieme di giovani strumentisti con ottimi concerti alle spalle e importanti trasmissioni per Radio France. É divenuta la loro specialità l'accompagnamento dei cantanti in programmi di arie barocche; attualmente hanno nuovi progetti per la prossima stagione in collaborazione con Sagittarius. Il loro direttore, Skip Sempe, fa parte della nuovissima generazione di clavicembalisti. Originario di New Orleans, ha vinto il suo primo concorso mentre era ancora studente e da allora ha suonato sia con Les Arts Florissants, sia con Musica Antiqua Koln.

L'Orchestra Barocca Italiana è stata per diversi anni attiva a Roma. Proviene dal Centro Italiano per la Musica Antica, attraverso seminari e spettacoli ha grandemente contribuito all'inserimento della musica romana nel movimento europeo basato su rappresentazioni con strumenti autentici e su concerti di pratica. L'orchestra ha dato spettacoli sia in Italia, sia all'estero.

Il Teatro Armonico è un complesso vocale romano recentemente formato sotto la guida di Alessandro De Marchi con l'intento di ricercare uno stile e un linguaggio individuali nell'esecuzione della musica del '600 romano.

Miles Morgan

VESPRO PER LA FESTA DI S. LUIGI

Introitus

Deus in adjutorium meum intende,
Domine ad adjuvandum me festina.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

Antiphona
Domine, quinque talenta tradidisti mihi.
Ecce alia quinque super lucratus sum.

Psalmus 109
Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis,
donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis emitte Dominus in Sion.
dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae
in splendoribus sanctorum;
ex utero ante luciferum genui te.
Juravit Dominus et non paenitebit eum:
tu es sacerdos in aeternum secundum
ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis
confregit in die irae suae reges.
Judicabit in nationibus, implebit ruinas;
conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet;
propterea exaltabit caput.
Gloria Patri...

Antiphona
Euge, serve bone, in modico fidelis,
intra in gaudium domini tui.

Psalmus 110
Confitebor tibi Domine in toto corde meo
in consilio justorum et congregatione.
Magna opera Domini,
exquisita in omnes voluntates ejus!
Confessio et magnificentia opus ejus,
et justitia ejus manet in saeculum saeculi.
Memoriam fecit mirabilium suorum,
misericors et miserator Dominus;
escam dedit timentibus se.
Memor erit in saeculum testamenti sui.
virtutem operum suorum annuntiabit populo suo,
Ut det illis haereditatem gentium;
opera manuun ejus veritas et judicium.
Fidelia omnia mandata ejus;
confirmata in saeculum saeculi,
facta in veritate et aequitate.
Redemptionem misit populo suo;
mandavit in aeternum testamentum suum.
Sanctum et terribile nomen ejus;
initium sapientiae timor Domini.
Intellectus bonus omnibus facientibus eum;
laudatio ejus manet in saeculum saeculi.
Gloria Patri...

Antiphona
Beatus ille servus quem cum venerit
Dominus ejus et pulsaverit januam
invenerit vigilantem.

Psalmus 112
Laudate pueri Dominum,
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum
ex hoc nunc et usque in saeculum;
A solis ortu usque ad occasum,
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus
et super coelos gloria ejus.
Quis sicut Dominus Deus noster
qui in altis habitat
et humilia respicit in caelo
et in terra?
Suscitans a terra inopem
et de stercore erigens pauperem,
Ut collocet eum cum principibus,
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo
matrem filiorum laetantem.
Gloria Patri...

Capitulum
Beatus vir qui inventus est sine macula et qui post aurum non abiit, nec speravit
in pecunia et thesauris. Quis est hic?
Et laudabimus eum, fecit enim mirabilia
in vita sua.

Deo gratias.

Hymnus
Iste confessor Domini colentaes,
Quem pie laudant populi per orbem.
Hac die laetus meruit beatus
Scandere sedes.
Qui pius, prudens, humilis, pudicus,
Sobriam duxit sine labe vitam,
Donec humanos animavit aurae
Spiritus artus.
Cujus ob praestans meritum frequenter
Aegra quae passim jacuere membra
Viribus morbi domitis, saluti
Restituuntur.

Noster hinc illi chorus obsequentem
Concinit laudem celebresque palmas,
Ut piis ejus precibus juvemur
Omne per aevum.

Sit salus, illi, decus atque virtus,
Qui super caeli solio coruscans,
Totius mundi seriem gubernat
Trinus et unus. Amen.

Justum deduxit Dominus per vias rectas.
Et ostendit illi regnum Dei.

Antiphona
Similabo eum viro sapienti qui
aedificavit domus suam supra petram.

Canticum
Magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae,
ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est

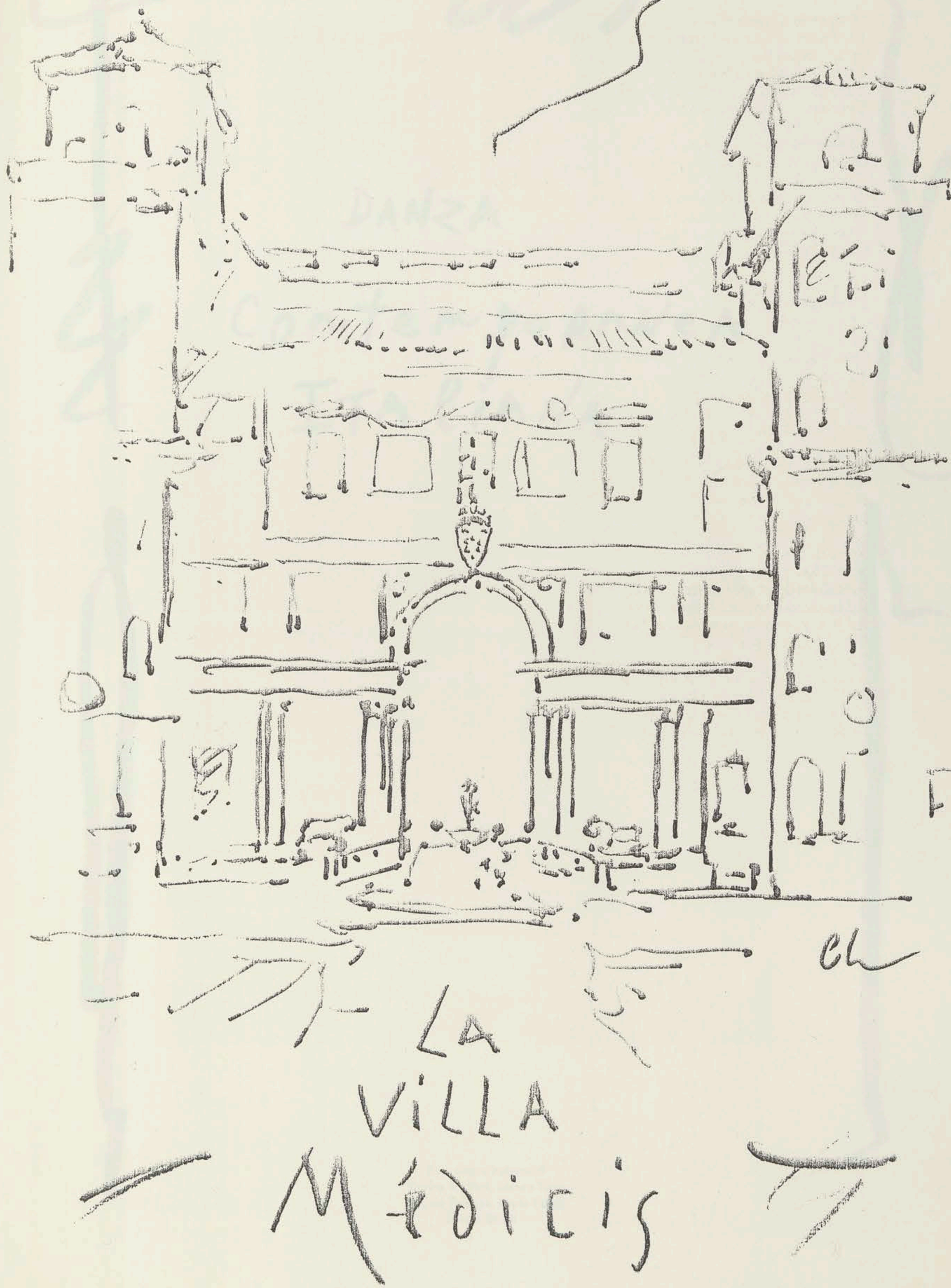
et sanctum nomen ejus.
Et misericordia ejus a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in bracchio suo,
dispersit superbos mente cordis sui,
Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles,
Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
ricordatus misericordiae suae,
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.
Gloria Patri...

Oratio
Dominus vobiscum.
Et cum spiritu tuo.

Deus qui nos beati Ludovicis Confessoris
tui annua solemnitate laetificas:
Concede propitius, ut cujus natalitia
colimus, etiam actiones imitemur.
Per Dominum.

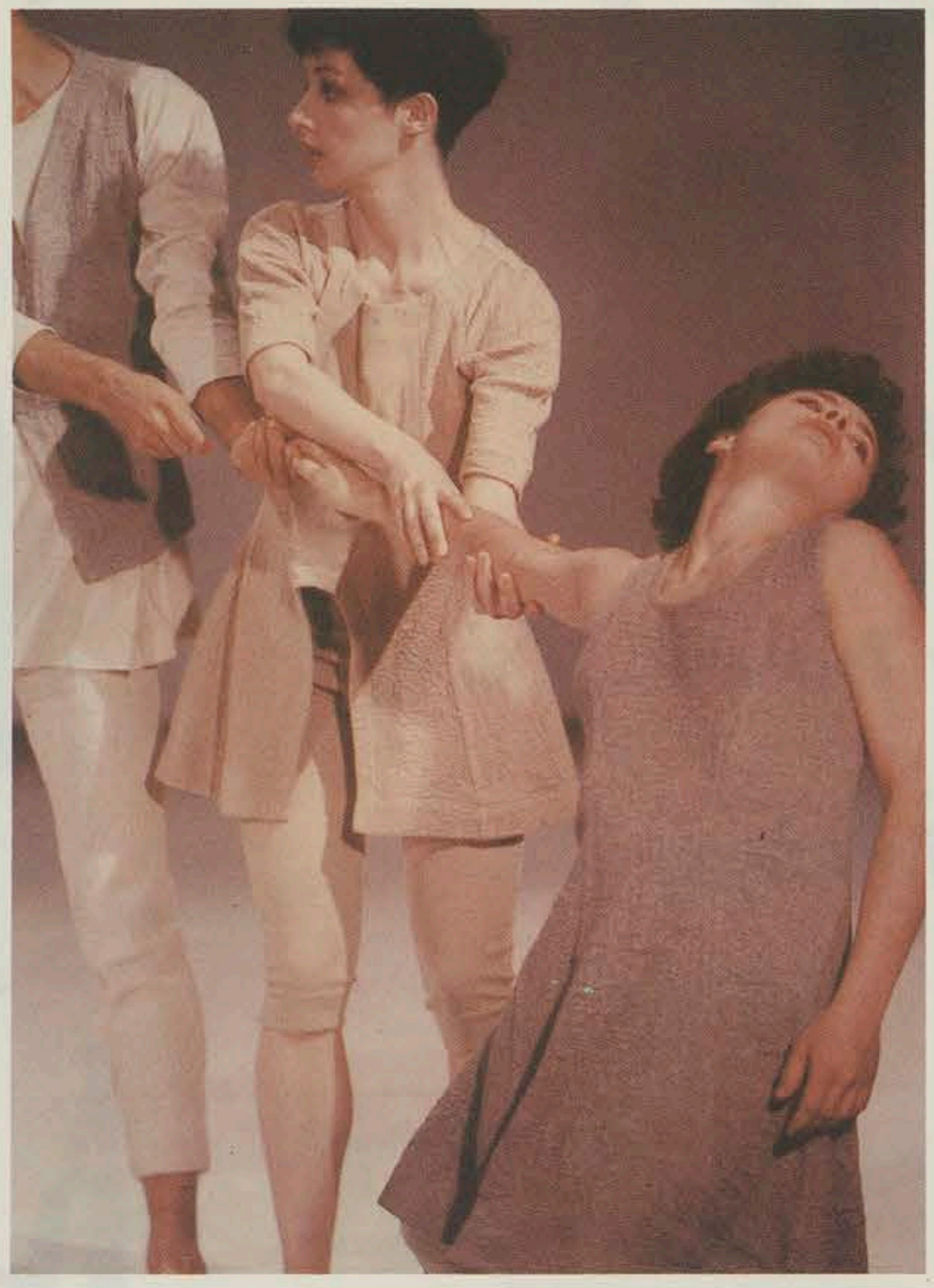
Dominus vobiscum.
Et cum spiritu tuo.
Benedicamus Domino.
Deo gratias.

Salve Regina
Salve, Regina, mater misericordiae,
Vita dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules, filii Evae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo Advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria


VILLA
Médicis

DANZA
CONTEMPORANEA
ITALIANA

Foto danza italiana di
Enrica Scalfari, Mauro Tauro,
Silvia Falanga, Paolo Casali
Marco Bruni







* MI HANNO VISTO BACIARE UNA POLTRONA *

ACCADEMIA NAZIONALE DI DANZA

18 e 19 luglio, ore 21,30

Coreografia
LAURA CORRADI

Compagnia
ERSILIA

Danzatori
PAOLA BUCHER
LAURA CORRADI
ANNACHIARA PELOSO
GIOVANNA VALUSSI

Musiche originali
FRANCESCO FARINA

Luci
GIGI SACCOMANI

Scene
GIANMAURIZIO FERCIONI

Costumi
STUDIO ILDO BONATO

Produzione
FESTIVAL ROMAEUROPA
ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI ROMA
TEATRO PORTA ROMANA
ERSILIA
CONCORSO INTERNAZIONALE DI COREOGRAFIA "CITTÀ DI CAGLIARI"

PAG. 10

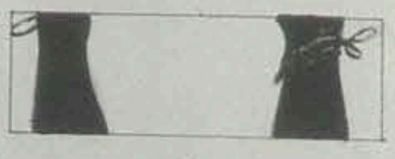
73


74


75


76


77


78


0'14"

79


80


6'34"

PAG. 21
GIALLO

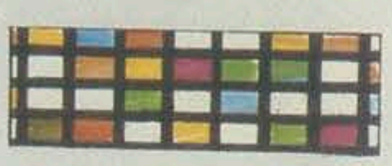
159


1'

160


AZIONE COREOGRAFICA (15)

30'02"

161


AZIONE (16) "DUE IO DEI KILLERS"
SOLO VISIVO PER 23"

3° fisso

4° ecc/disc

162


3° fisso

4° ecc/disc

163


3° fisso

cambio di scatto

164


Apparizione di ombre (flash fotografici)

4° fisso

cambio di scatto

165


4° fisso

cambio di scatto

166


4° fisso

PAG. 16
GIALLO

120


11'07"

2° fisso

2° ecc/disc

AZIONE COREOGRAFICA
"AMBIENTE EQUIVOCO"

121


NO

122


INIZIO COSTRUZIONE CITTA' A COLORI

1'30"

123


124


12'37"

125


AZIONE COREOGRAFICA
"I COMPLICI"

1'

126


13'37"

PAG. 6
PROLOGO

40


41


42


43


GLI ULTIMI FRAMMENTI DI PAESAGGIO SI TRASFORMANO IN MACCHIE DI COLORE

44


RC RF RL

45


9C 8F 8L

46


AZIONE COREOGRAFICA
RITORNO DEI SOLDATINI
I SOLDATI "SPINGONO VIA" LE MACCHIE DI COLORE

16B 10A 9D 10J

47


11C 10E 10K

* ON Y TOMBE... ON N'Y TOMBE *

ACCADEMIA NAZIONALE DI DANZA

21 e 22 luglio, ore 21,30

Coreografia
LUCIA LATOUR
ALTROTEATRO
COMPAGNIA DI DANZA CONTEMPORANEA

Musica
LUIGI CECCARELLI
LUCA SPAGNOLETTI

Progetto Multivisione e Luci
ELENA GREEN
BRUNO MAGNO

Costumi e trucco
MARINA LUND

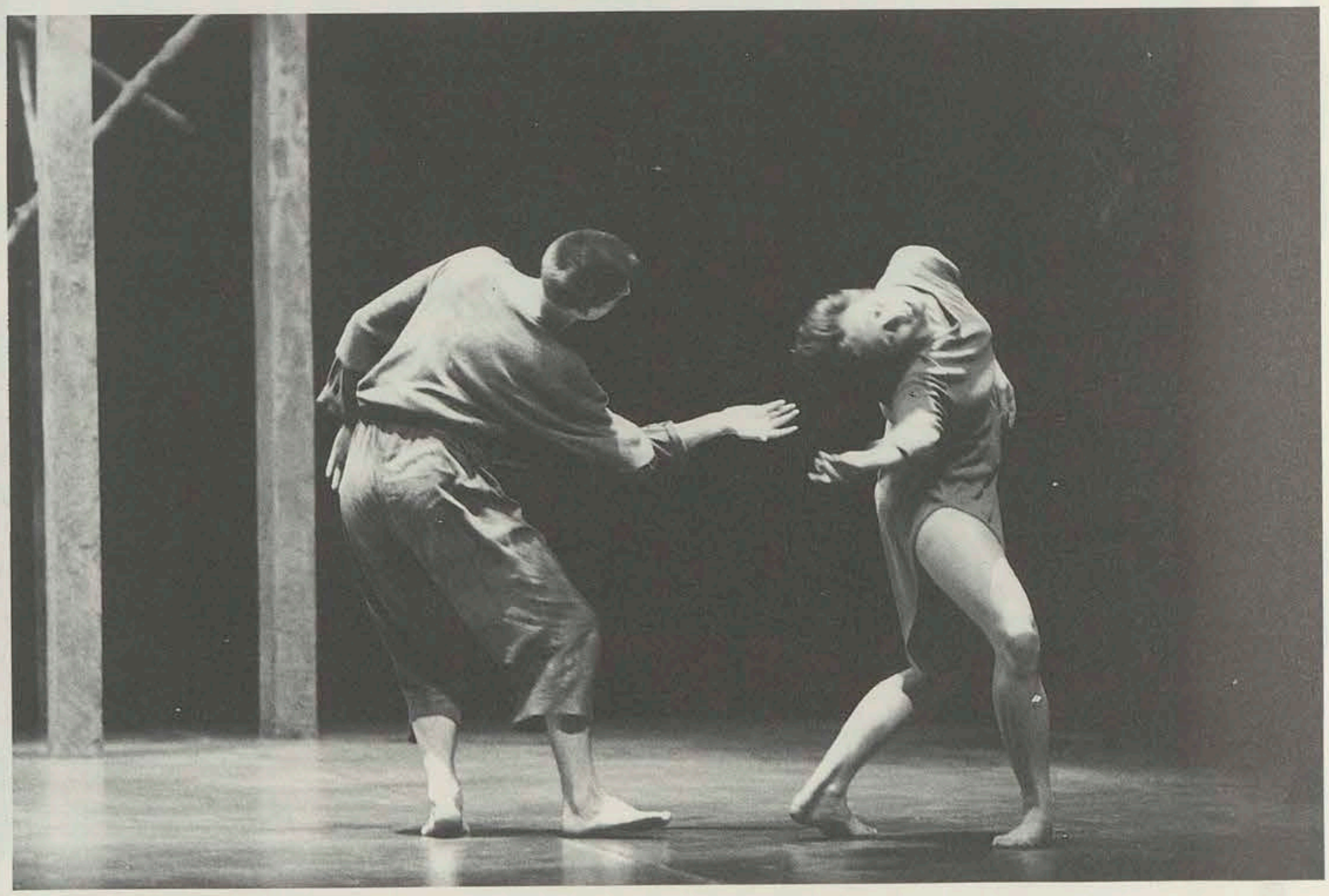
Fotografie
ENRICA SCALFARI

Danzatori
CARLA BERTUSI
GLORIA MUJICA
ARIANNA OTTICO
KETTY RUSSO
OLIMPIA SCARDI
ALESSANDRA SINI
MONICA TARONI

Multivisione realizzata da Renato PISELLI

Produzione
FESTIVAL ROMAEUROPA
ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI ROMA
ALTROTEATRO
TEATRO PETRELLA DI LONGIANO





* MORGANA *

ACCADEMIA NAZIONALE DI DANZA

25 e 26 luglio, ore 21,30

Coreografia
ROBERTO COCCONI

Compagnia
SOSTA PALMIZI

Musica
ANDREA LESMO
LUCA COLARELLI

Costumi
MARGHERITA MATTOTTI

Luci
PAOLO MAZZON

Danzatori
FRANCESCA BERTOLLI
ROBERTO COCCONI
GIANNI DI CICCO

Produzione
FESTIVAL ROMAEUROPA
ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI ROMA
CANTIERE D'ARTE INTERNAZIONALE
DI MONTEPULCIANO
SOSTA PALMIZI



ACCADEMIA DI DANZA

28 e 29 luglio, ore 21,30

* TECNICAMENTE DOLCE *

Coreografia e regia
ENZO COSIMI

COMPAGNIA OCCHESC

Danzatori
RACHELE CAPUTO
RITA CIOFFI
ENZO COSIMI

Scenografia
GIORGIO CATTANI

Intervento visivo
GIORGIO CATTANI
ENZO COSIMI

Musiche originali
LUCA SPAGNOLETTI

Costumi
ENZO COSIMI

Disegno Luci
STEFANO PIRANDELLO

Fonico, Tecnico video
RICCARDO SILVI

Realizzazione Costumi
ELISA GROSSO

Foto di Scena
SILVIA FALANGA e PAOLO CASALI

Il Progetto scenico è stato realizzato dal Centro Video Arte del Palazzo dei Diamanti di Ferrara
Art Director LOLA BONORA,
coordinamento tecnico CARLO ANSALONI

Amministrazione
MAURIZIO SILVIO

Organizzazione
FRANCESCO CANTALUPO/TEOREMA

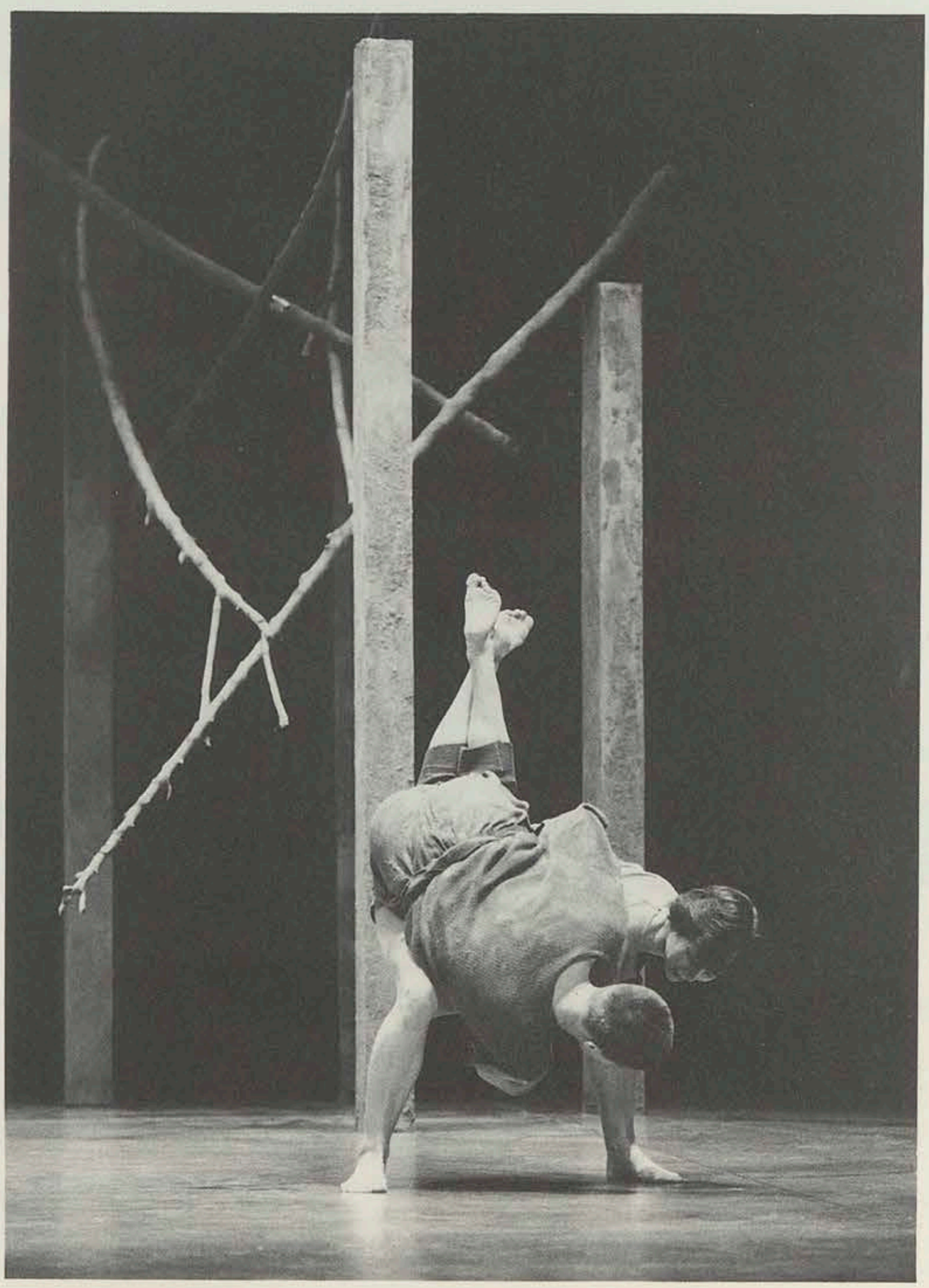
Produzione
Festival ROMAEUROPA
Assessorato alla Cultura del Comune di Roma
OCCHESC
A.S.M.E.D. Associazione Sarda Musica e Danza di CAGLIARI

LA DANSE CONTEMPORAINE EN ITALIE

Présenter la jeune danse italienne au Festival RomaEuropa-Villa Médicis est une décision qui a un double enjeu. Celui de concrétiser le dialogue avec l'Italie que depuis trois ans nous essayons d'instaurer dans le Festival. En effet nous avons eu la joie d'accueillir à Rome Gallotta, Decouflé, Régine Chopinot, Maguy Marin, Monnier Duroure... marquant nettement notre goût pour la danse contemporaine qui s'est libérée de la figuration et de sa forme illustrative pour ouvrir à une pensée de la danse qui offre un espace nouveau, une technique à l'imaginaire, avec le rôle prépondérant des chorégraphes. L'Italie ne pouvait être oubliée, mais elle souffre d'un manque de structure d'accueil de production et de diffusion. Avoir choisi de présenter cette année la jeune danse italienne dans ses formes diverses, à travers des groupes qui sont représentatifs des tendances existantes, veut dire que non seulement elle existe, mais qu'elle mérite toute notre attention.

Le deuxième enjeu de ce choix, c'est le désir de participer chaque année à la production de jeunes compagnies de danse. Avec la Commune de Rome nous jetons les bases d'une politique de création qui, en commençant avec l'Italie, s'étendra au reste de l'Europe par le jeu du partenariat et de co-productions. Il est en effet primordial pour un Festival de pouvoir prendre le risque de ses choix artistiques, en participant à la production d'oeuvres en première mondiale qui offrent au public l'incertitude de la réussite mais aussi le risque de talent.

Monique Veaute
Directrice Artistique
Festival RomaEuropa

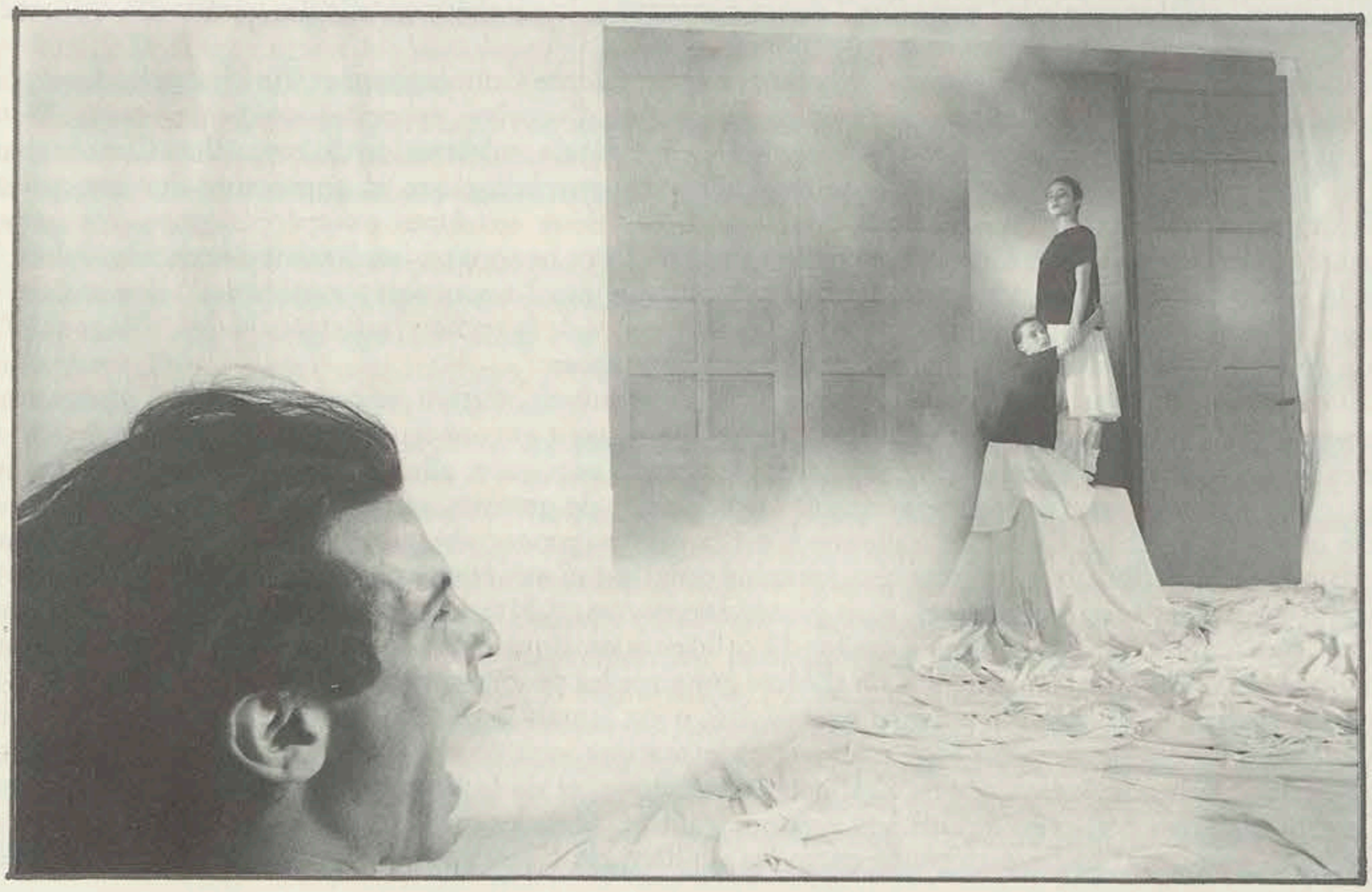


LA DANZA CONTEMPORANEA IN ITALIA

Presentare la giovane danza italiana al Festival RomaEuropa- Villa Medici è un'arma a doppio taglio: rendere concreto il dialogo con l'Italia che da tre anni portiamo avanti nel Festival. Abbiamo presentato a Roma, infatti, Gallotta, Decouflé, Régine Chopinot, Maguy Marin, Monnier Duroure... evidenziando chiaramente il nostro gusto per la danza contemporanea liberata dal figurativismo e dalla sua forma illustrativa per sviluppare, con il preponderante ruolo dei coreografi, un pensiero della danza che apra uno spazio nuovo, una tecnica all'immaginario. L'Italia non può dunque essere lasciata da parte, ma soffre di una mancanza di strutture di accoglienza, di produzione, di diffusione. Aver scelto di presentare quest'anno la giovane danza italiana in modo variato, con delle compagnie che rappresentano le tendenze attuali, vuol dire non soltanto che la danza italiana esiste, ma che merita tutta la nostra attenzione.

D'altra parte questa scelta indica il desiderio concreto di partecipare ogni anno alla produzione di giovani compagnie di danza. Con il Comune di Roma abbiamo gettato le basi di una politica creativa, iniziata con l'Italia, una costante nelle nostre scelte, che si svilupperà anche nel resto dell'Europa tramite partners e co-produzioni. È essenziale infatti per un Festival prendere il rischio delle proprie scelte artistiche partecipando alla produzione di lavori in prima assoluta, offrendo così al pubblico l'incertezza delle creazioni ma anche il rischio del talento.

Monique Veaute
Direttrice Artistica
Festival RomaEuropa



"LA NOUVELLE DANSE ITALIENNE"

Une nouvelle chorégraphie s'exprime en Italie.

Les balbutiements du début des années 80 ont fait place à un discours plus dense, concret, authentique. Ouverte à tous les stimuli, passionnée, la nouvelle danse italienne bouge, évolue rapidement, joue avec les réminiscences du théâtre, du cinéma, des arts visuels. Reconnue, au niveau international (le Festival de Chateauvallon, cette année, lui réserve une place importante), la nouvelle chorégraphie italienne ne fait que confirmer nos espoirs.

Un chemin est tracé, un style est né. Aujourd'hui, au-delà de tout chauvinisme, on peut affirmer que la danse italienne existe, *est*, tant au niveau de la qualité que du nombre des compagnies. Elle a déjà sa propre histoire, courte assurément, mais à multiples facettes.

Le caractère de la danse expérimentale italienne est en fait intimement lié à sa récente apparition. Elle n'est héritière d'aucune avant-garde. L'unique forme de danse tolérée, au moins jusqu'aux années 60, a été celle du ballet classique, académique: une tradition "d'or" et une référence exclusive.

Les pionniers de la danse libre qui ont voyagé et enseigné en Italie (les Sakharov par exemple) n'ont jamais créé une véritable "école" qui permette la diffusion de nouveaux codes. Seules quelques tentatives ont été faites.

Si le Futurisme, entre la fin des années 10 et les années 20, a été fortement séduit par la danse et a joué un rôle non négligeable, la provocation futuriste n'a pas été utilisée dans un sens spécifiquement chorégraphique. En réalité, c'est l'Allemagne qui a su capter le message. On pense en particulier à l'importance du "Manifesto della danza futurista", à l'Ecole du Bauhaus où est né le Balletto Triadico de Oscar Schlemmer; on pense également à la Russie (si l'on considère les liens entre Futurisme et Constructivisme, dans l'esthétique russe du ballet); paradoxalement beaucoup plus qu'à l'Italie où les bases d'une nouvelle chorégraphie, définies par Marinetti, resteront uniquement théoriques.

L'influence concrète du Futurisme sur la danse italienne s'est bornée à une forte empreinte picturale. Une fascination toute extérieure qui n'a laissé aucune trace. Les Futuristes italiens — et c'est tout à l'honneur et à l'avantage du ballet — ont été de grands scénographes (Prampolini), des décorateurs visionnaires, métaphysiciens (Depero) et des réalisateurs de happenings qui allaient ouvrir la voie au "performing art" (Marinetti).

Mais l'histoire de la danse est surtout, et avant tout, l'histoire du *mouvement*, qui n'a pu être fécondé par le Futurisme. La transformation "génétique" du mouvement — ou peut-être, la possibilité d'un changement expressif palpable, le dépassement des limites du code académique — est arrivée en Italie de l'étranger, des Etats-Unis surtout, avec la diffusion des nouvelles techniques de formation des danseurs (Graham, Limon, Cunningham); également d'Allemagne, avec la révélation du Tanztheatre allemand).

Parallèlement, le marché italien s'ouvrait (avec retentissement et d'une manière quelque peu excessive) à la grande danse internationale. Une multitude de découvertes, un véritable "boom", a modifié le goût et le regard du public et a révélé aux écoles de danse italienne la profonde révolution qui s'était opérée. C'était à qui se rapprochait du nouveau théâtre, à qui découvrait les arts visuels, à qui découvrait la vidéo...

C'est ainsi que, d'abord timidement, puis avec une clairvoyance toujours plus grande, une partie des très nombreux danseurs italiens sont devenus chorégraphes, en s'éloignant d'une façon drastique du "modernisme" stéréotypé de la "première" danse contemporaine italienne (celle des années 70, influencée par Graham, à tendance narrative et emphathique).

Les références les plus importantes, les géants ont été Merce Cunningham et Pina Bausch, deux pôles représentatifs de l'expérimentation occidentale: abstraction d'un côté, expressionnisme de l'autre. Danse pure, langage qui se suffit à lui-même, dépersonnalisation sidérale, sublimation du corps chez Cunningham; théâtre-danse, anti-athlétisme, profonde individualisation psychologique et expressive des interprètes, dramaturgie gestuelle chez Pina Bausch. Mais entre ces deux extrêmes exaspérés, toute une gamme d'artistes ont beaucoup apporté à la danse contemporaine. Et ce ne sont pas seulement des chorégraphes. La nouvelle danse italienne est née également des retombées des "nouveautés mythiques" des années 70 (Kantor, Wilson, la "prima" Meredith Monk), des influences de la recherche nationale (les "Magazzini"), et d'un certain regard sur la littérature et sur les arts plastiques.

Elle est née, surtout, de la volonté d'être. Elle est souvent, durant sa courte histoire, arrogante et présomptueuse. Elle veut atteindre à tout prix ce qu'elle ne peut encore atteindre; elle copie, mais mal, ses modèles; grossière parfois dans son langage, techniquement esquissée, elle est cependant vitale, réceptive, vibrante. Et aujourd'hui c'est à une véritable "épidémie" de groupes auquelle nous assistons. C'est un théâtre qui aime raconter (la danse italienne n'est jamais purement abstraite), mais qui évite toujours le didactisme et la description. C'est une chorégraphie qui n'est ni athlétique ni technique (comme peut l'être souvent la nouvelle danse américaine), mais plutôt expressive, théâtrale, gestuelle, une danse du "comportement", une *partition* de mouvements qui tend à utiliser la musique plus pour créer une atmosphère sonore que comme fil conducteur. Enfin, c'est un théâtre qui aime les décors envahissants, le matériel concret, les références visibles. La danse n'a jamais l'exclusivité, n'est jamais le centre abstrait d'une scène abstraite; elle a toujours besoin de se mêler aux "choses", à la matière, aux objets. Et à ce point de vue on peut la définir comme "chaude", éloignée de l'efficacité technique, et de la technologie si chère à tant d'autres.

Ce sont quelques points communs aux groupes italiens. Mais les différences, à l'intérieur d'une même famille, sont infinies. Quelle différence entre les siciliens de Efesto et le romain Enzo Cosimi! Quelles

"LA NUOVA DANZA ITALIANA"

C'è una giovane coreografia che parla, in Italia. Dai balbettamenti dei primi anni 80, si è approdati allo spessore di un discorso dotato di concretezza autentica. Fresca per stimoli entusiastici, calda per appassionata convinzione, la nuova danza in Italia si muove forte, corre in espansione, gioca coi riflessi del teatro, del cinema, delle arti visive. E la considerazione ormai anche internazionale del fenomeno (il Festival di Chateauvallon dedica quest'anno alla giovane coreografia italiana un'ampia, importante sezione) non è che una testimonianza in più di un particolare momento di felicità creativa.

S'è identificato un percorso, s'è raggiunto uno "stile": emerge un marchio, una riconoscibilità di tendenza. Oggi, al di là di qualsiasi compiacimento nazionalistico, la sperimentazione italiana in danza semplicemente "è": esiste, procede. Si dimostra in crescendo quantitativo e qualitativo. Si dichiara come movimento che ha una sua storia ed una sua labile e sfaccettata, ma reale, fisionomia. Guardiamole entrambe: il carattere della danza sperimentale italiana è infatti intimamente legato alla sua rapida genesi.

Non c'è stato, nella storia contemporanea della danza in Italia, alcun compatto movimento di avanguardie storiche. L'unico codice vigente, fino agli anni 60 almeno, è stato quello del balletto classico-accademico: una tradizione aurea e un riferimento radicatissimo ed esclusivista nella cultura di danza italiana. Quegli isolati pionieri della danza libera che per l'Italia hanno viaggiato e insegnato (per esempio i coniugi Sakharov) non hanno mai determinato una reale scuola di pensiero e di diffusione di codici alternativi: solo fenomeni epigonali. E se il futurismo, tra la fine degli anni 10 e gli anni 20, dalla danza fu sedotto fortemente, e in questa direzione giocò più di una carta interessante, la provocazione futurista non fu messa a frutto in senso specificamente coreografico. Quegli stimoli, in realtà, furono raccolti e sviluppati in Germania (pensiamo alla diffusione che il "Manifesto della danza futurista" ebbe nella scuola del Bauhaus, la stessa da cui nacque il Balletto triadico *di Oskar Schlemmer) e persino in Russia (consideriamo i legami tra futurismo e costruttivismo nell'estetica russa del balletto): paradossalmente più che in Italia. Dove gli ideali di una nuova coreografia definiti da Marinetti a livello teorico restarono delimitati a quest'ambito.*

Fu in realtà soltanto una forte suggestione pittorica la concreta influenza che ebbe il futurismo nella danza teatrale italiana. Una fascinazione tutta esterna che non produsse tracce sul dinamismo interno del danzare: in onore e a vantaggio del balletto, i futuristi italiani furono grandi scenografi (Prampolini), autori di visionarie, favolistiche metafisiche cornici di spettacolo (Depero), e ideatori di happenings preveggenti rispetto agli sviluppi successivi della "performing art" (Marinetti). Ma la storia della danza è soprattutto, innanzitutto, storia del movimento: *e il futurismo non seppe incidere sulla ragion d'essere teatrale del movimento.*

La trasformazione "genetica" del movimento — o forse l'idea della possibilità di questa trasformazione, la costatazione di un'avvenuta alterazione espressiva: di una differenziazione reale, insomma, rispetto alla delimitazione di codice costituita dall'accademismo — giunse in Italia da lontano: dagli Stati Uniti soprattutto, con la diffusione delle nuove tecniche di formazione alla danza (Graham, Limón, Cunningham). E poi (ma solo in seguito: dopo la rivelazione e l'assorbimento del Tanztheater tedesco) anche dalla Germania. S'apriva intanto il mercato italiano (clamorosamente, persino in eccesso) alla grande danza internazionale: un turbine di scoperte finì per investire il pubblico. Un "boom" — parola odiosa, ma efficace — che ne ha modellato il gusto e aperto lo sguardo. Che ha insegnato i mutamenti avvenuti molto più di qualsiasi nuovo verbo pedagogico parallelamente introdotto (spesso in modo caotico e approssimativo) nelle scuole di danza italiane. E ha stimolato i più giovani ad uscire: non solo oltre confine (per imparare, guardare, studiare), ma anche, più metaforicamente, dai codici delimitati della danza stessa. Chi s'avvicinava al nuovo teatro, che assorbiva dalle arti visive e dalla performance, che si lasciava alla scoperta dei video.

Così, prima timidamente, poi via via con una sempre più eccitata e fervida consapevolezza, alcuni tra i molti danzatori italiani si sono fatti autori: rivelandosi lontani, drasticamente distanti, dal "modernismo" stereotipo della "prima" danza contemporanea italiana (quella anni 70: prevalentemente grahamiana e tendenzialmente narrativa ed enfatica).

I referenti più importanti, i giganti dai quali farsi attraversare, sono stati Merce Cunningham e Pina Bausch, due poli estremi, emblematici, della sperimentazione occidentale: astrazione da una parte, espressionismo dall'altra. Danza pura, linguaggio che basta a se stesso, spersonalizzazione siderale, sublimazione del corpo in Cunningham. Danza-teatro, anti-atletismo, profonda individuazione psicologica ed espressiva degli interpreti, drammaturgia gestuale, e totale, in Pina Bausch.

Ma è sempre di due poli che si tratta: tra questi estremi esasperati pulsa un intreccio intenso e articolato di altri artisti dai quali molto s'è attinto. E non sono soltanto coreografi: la giovane danza italiana nasce pure dai riverberi delle mitiche apparizioni anni 70 (Kantor, Wilson, la "prima" Meredith Monk), dai riflessi del teatro di ricerca nazionale (i Magazzini e altro), dagli sguardi incrociati alla letteratura e alle arti plastiche.

Nasce, soprattutto, da una prepotente volontà di nascere. Spesso, nella sua breve storia, si fa arrogante e presuntuosa: vuol arrivare là dove non può; oppure copia male i suoi modelli; altre volte è rozza nel linguaggio, tecnicamente abbozzata ed insicura. Ma è vitale, recettiva, curiosa, vibratile; è un fatto che respira, è un'interessante voglia di futuro: anche nell'arroganza. E oggi si dilata, è epidemia di gruppi e tentativi.

É cronaca di compagnie disseminate ovunque: un panorama che si moltiplica ogni anno. É teatro che ama il "racconto" (perchè non è mai puramente astratta la danza italiana) ma sempre evitando la didascalia e il descrittivismo; è coreografia non atletica né tecnicistica (come molta nuova danza americana) ma piuttosto espressiva, teatrale, punteggiata di gestualità, di danza "comportamentale"; è partitura di movimenti che tende a utilizzare la musica più come atmosfera (o colonna) sonora e elemento di contrappunto che come partitura

affinités entre les *sombres et les primitifs*, entre Sosta Palmizi, de descendance carlsonienne et le romain Fabrizio Monteverde, littéraire et néo-romantique? Quel peut être le rapport entre le travail sombre et dramatique du Groupe Vera Stasi et le souple imaginaire féminin de la milanaise Luisa Casiraghi, une autre "fille" de la Carlson et les florentins de Parco Butterfly qui, par leur intensité visionnaire, proclament explicitement leur parenté avec la Compagnie de Théâtre des Magazzini plutôt qu'avec d'autres groupes de danse?

Y a-t-il un sens à accoler les noms — seulement parce que les deux chorégraphes sont italiennes — d'Adriana Borriello (formée par le Groupe flamand Rosas), à l'énergie furieuse, délicate, ambigüe et au goût typiquement français, et de la véronaise Laura Corradi?

Bref, tout le monde veut dire et créer quelque chose, chacun à sa manière. Encore que les *radiations*, la lumière, la chaleur méditerranéenne et surtout certaines habitudes méthodologiques, dont nous avons déjà parlé, font ressortir un "italian style".

Aujourd'hui, le Festival Romaeuropa - Villa Médicis rend hommage à la danse italienne. En collaboration avec l'Assessorat à la Culture de la Ville de Rome, elle produit quatre créations italiennes. Une décision significative pour la nouvelle danse.

Dans le cadre prestigieux du Festival RomaEuropa, l'Association Amici di Villa Medici accueille quatre chorégraphes, désignés après une sélection difficile: deux hommes (Roberto Cocconi et Enzo Cosimi) et deux femmes (Lucia Latour et Laura Corradi); deux sont romains (Latour et Cosimi), deux septentrionaux (Cocconi de Udine, et Corradi de Vérone), et sont très représentatifs de la nouvelle danse italienne.

Le critère de sélection a été, bien sûr, la qualité. Mais nous avons voulu aussi choisir quatre projets originaux. Un choix précis qui reflète bien la politique culturelle du Festival RomaEuropa: celui de l'exploration d'une nouvelle danse. Souligner les différences plutôt que les ressemblances, pour faire connaître à l'étranger (le projet sera exporté) la vitalité et l'invention de la recherche italienne.

Telle *Lucia Latour*, la visuelle par excellence, la chorégraphe créatrice de lumières, de couleurs, de mouvements, qui a une conception très architecturale des relations entre ces différents éléments. Elle conçoit un récit "cinématographique", dans une intrication de lignes d'images et de volumes, d'exploration entre les corps et l'espace scénique, entre le corps et l'artifice théâtral. Récit certainement sans histoire: construit par des renvois et des citations, notes thématiques et sauts fantastiques. Mais il s'agit néanmoins d'un récit construit, édifié sur des présuppositions entre les codes, dans un voyage d'aller-retour circulaire entre la danse et l'image, le signe dynamique et le signe graphique.

Tel *Morgana* de *Cocconi*, trio pour une danseuse et deux danseurs, créé avec un procédé de composition "work in progress": des matériaux de danse développés par accumulation, sélection et décantation progressives, comme chez Carolyn Carlson. C'est le monde d'où viennent Cocconi, et Sosta Palmizi.

Tel l'Eros noir de *Cosimi*, avec sa brusque sensualité, sa rage prête à attaquer (une fois encore avec un trio ici composé de deux femmes et d'un homme) le vidéo-art et la sculpture technologique (comme c'était le cas avec Sciame).

Explorant et approfondissant le domaine psychologique — avec des moyens réduits — *Laura Corradi*, développe les images suggérées par le roman, *le Parfum*, de Patrick Süskind, dans un curieux louange de l'odorat. Cette chorégraphe, très féminine, nous annonce l'élégance et la légéreté d'une "coulée" dramaturgique, teintée de surréalisme.

Leonetta Bentivoglio

speculare della danza; è, infine teatro che ama gli elementi scenici invadenti, i materiali concreti, i referenti visibili. Senza che mai la danza resti sola ed esclusiva, protagonista astratta di una scena astratta: piuttosto, sempre, è danza che vuol contaminarsi con le "cose", le presenze di materia, gli oggetti. Ed è anche qui, proprio da questo punto di vista, che si definisce la sua sostanza "calda": lontana dall'efficientismo tecnico, dal corpo "tecnologico", caro a tanta sperimentazione altrove.

Ecco detti alcuni punti di contatto tra i gruppi italiani: ma le differenze, all'interno di questo medesimo tronco, sono infinite. Quanto distano, tra loro, le fisionomie: quanto poco somigliano, per esempio, i siciliani di Efèsto al romano Enzo Cosimi. Quanta scarsa affinità tra gli ombrosi e primitivisti Sosta Palmizi, di diretta ascendenza carlsoniana, e il romano Fabrizio Monteverde, letterario e neo-romantico. Oppure, ancora, quanta poca familiarità tra il lavoro fosco e drammatico del complesso Vera Stasi, nato e cresciuto a Roma anch'esso, e il morbido immaginario al femminile della milanese Luisa Casiraghi, un'altra "figlia" della Carlson. E i fiorentini di Parco Butterfly, con la loro intensità visionaria, non proclamano forse esplicitamente un'affinità più diretta con la compagnia teatrale dei Magazzini che con altri gruppi di danza? E quanto davvero conta affiancare, solo perchè entrambe le coreografe sono italiane, l'energia furiosa di Adriana Borriello, formata all'esperienza del gruppo fiammingo Rosas, alla delicatezza, le sfumature, l'ambiguità, il gusto "alla francese" della veronese Laura Corradi?

Insomma: c'è un mare che cresce, tutti vogliono dire e creare, e tutti in modo diverso. Seppure un timbro, una luce, un calore mediterraneo, e soprattutto quella certa serie di abitudini metodologiche di cui s'è detto, rendono ormai riconoscibile un "italian style".

Oggi, di questo stile, l'Accademia di Francia a Roma prende atto. E in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune, produce quattro creazioni italiane. Una decisione significativa per lo sviluppo della nuova danza; e una cornice di prestigio, quella del festival Roma-Europa, pronta ad accogliere il progetto. I quattro coreografi prescelti (con una selezione ardua, vista la quantità del materiale a disposizione) sono due uomini (Roberto Cocconi e Enzo Cosimi) e due donne (Lucia Latour e Laura Corradi); due sono romani (Latour e Cosimi) e due settentrionali (Cocconi di Udine e Corradi di Verona). Rappresentano, insieme, una fetta di qualità riconosciuta della coreografia di ricerca italiana. Ma non è questo il punto: la qualità senza dubbio è anche altrove.

Due, in realtà, sono stati i criteri della selezione. Ancor prima che quattro gruppi sono stati scelti quattro progetti di spettacoli. Sollecitati, comunque, all'interno di un medesimo filone: quello della ricerca, appunto. Una precisa scelta di campo che riflette la fisionomia culturale di un festival, Roma-Europa, prevalentemente votato all'esplorazione della danza nuova). E questo è stato il primo criterio. Il secondo: puntare sulle differenze, più che sulle somiglianze. Per dare anche all'estero (il progetto sarà esportato) un quadro il più possibile emblematico di una situazione in fermento: differenziata, appunto.

Ecco dunque il "visivo" per eccellenza di una coreografa come Lucia Latour, autrice di luci, colori,movimenti, in una concezione fortemente architettonica delle relazioni tra i fattori. E in un'avventura di linee e spessori, immagini e volumi, esplorazioni del rapporto tra figura umana e spazio scenico, corpo e artificio teatrale, che definisce un racconto "cinematografico". Racconto senza storia, certamente: costruito *per rimandi e citazioni, spunti tematici e salti nel fantastico. Ma pur sempre di un racconto* costruito *si tratta: edificato su netti presupposti d'intercodice, in un viaggio di andata e ritorno circolare tra danza e immagine, segno dinamico e segno grafico.*

Ecco invece Morgana, *di Cocconi, trio per una danzatrice e due danzatori, tutto cresciuto su un procedimento di composizione "work in progress": materiali di danza sviluppati per accumulazione e per progressiva selezione e distillazione, come sempre accade nella dimensione creativa instaurata da Carolyn Carlson. Un mondo da cui Cocconi, che è membro dei Sosta Palmizi, deriva in pieno.*

Ecco l'eros nero di Cosimi, la sua brusca sensualità, la sua ispida rabbia, che oggi si fa pronta ad affrontare, ancora una volta con un trio (ma scendono in campo due donne e un uomo, stavolta) la video-arte e la scultura tecnologica (come già in Sciame). *Ma approfondendo ed esplorando nel dettaglio psicologico — grazie alla formula ridotta — il suo percorso espressivo. Ecco Laura Corradi che sviluppa le suggestioni di un romanzo,* Il profumo *di Patrick Süskind, in un'intrigante ode all'olfatto. Preannuncia, questa coreografa femminilissima nel segno, un'eleganza e leggerezza di "colore" drammaturgico che pare appena odorosa di essenze surrealiste.*

Leonetta Bentivoglio

MI HANNO VISTO BACIARE UNA POLTRONA

di Laura Corradi

"C'était l'une des plus belles images d'un film de Vadim, *Sait-on jamais*. Après la séparation, le protagoniste ne se penchait pas sur les photos de sa bien-aimée: il en recherchait la trace, celle de son corps, de son parfum, sur les draps, sur les fauteuils, redevenu, pour un instant une de ces bêtes sauvages à la chasse, guidé seulement par l'odorat, comme nos ancêtres".

C'est de Françoise Sagan qu'est tiré le titre long et mystérieux du nouveau spectacle de Laura Corradi: l'image d'un film, un homme qui cherche l'odeur de son aimée. C'est une indication d'emblée olfactive. Car *Mi hanno visto baciare una poltrona* se proclame "librement inspiré" du roman *Le Parfum* de Patrick Süskind: roman où le vrai protagoniste est l'odeur. Il raconte l'histoire de Jean-Baptiste Grenouille, né dans le lieu le plus puant de France, le Cimetière des Innocents de Paris, rejeté par sa mère, rejeté par ses nourrices puisqu'il n'a pas l'odeur des nouveaux-nés, plutôt "il n'a aucune odeur", rejeté même par les Instituts religieux. Pourtant Grenouille, cet homme sans odeur, réussit tout de même à survivre. En grandissant, il découvre avoir un don inestimable: une prodigieuse capacité de percevoir et de distinguer les odeurs. Grenouille décidera de devenir le plus grand parfumier du monde et il suivra avidement une ambition: celle de dominer le coeur des humains en créant un parfum qui suscite à tous ceux qui le sentent, de l'amour pour lui. C'est en fait seulement à travers l'odeur que Grenouille veut s'emparer de la réalité.

Influencée par ces images, par cette évocation d'un parcours de vie décrit par l'odorat, Laura Corradi a créé son spectacle, son deuxième travail après *Vedrai come si biforca la cantina* (1986), spectacle dont le titre étrange et fascinant ("emprunté" cette fois à *Aleph*, le roman de Borges) a su révéler assez vite le talent de cette jeune chorégraphe de Vérone.

Formée à la danse classique, moderne et jazz, Laura travaille pendant deux ans avec la compagnie La Clepsydre de Paris (1984- 85) dans *Anaïs Ophiure* qui obtient le premier prix au Concours Chorégraphique de Volinine Le Vésinet. En 1986, elle présente un duo à la Folkwang Hochschule d'Essen et la même année elle crée son groupe. Elle l'appelle "Ersilia": comme l'une des "villes invisibles" d'Italo Calvino. Elle reçoit des prix: son *Vedrai come si biforca la cantina* gagne le Concours Chorégraphique International de Cagliari; après quelques mois, ce même spectacle obtient un prix en France au concours Volinine Le Vésinet. *Vedrai...*, en outre, est entré dans le répertoire de la compagnie hollandaise Reflex.

Pourquoi ce succés subit? Laura Corradi, cette chorégraphe qui privilégie les titres littéraires et fantaisistes a réussi à monter sur la scène du théâtre-danse avec une autorité immédiate. Elle manoeuvre ses interprètes, les regarde et les étudie avec malice, avec une passion extrême du détail. Elle les mobilise dans des réseaux inventifs et légers toujours en association avec des relations amoureuses d'une impalpable transparence, ou bien d'une sensualité esquissée et souple. Un jeu séduisant, une ambiguïté faite de petites choses, de rencontres délicates qui se croisent, de regards et de séparations qui se dénouent. C'était là le charme curieux et vaguement mélancolique de ce ballet tout en noir et blanc, cet étrange *Vedrai...* dense de citations evoquées par Laura Corradi incroyablement expérimentée dans la composition. Un ballet d'une précieuse simplicité de signes, sans jamais être simpliste.

Maintenant, avec *Mi hanno visto baciare una poltrona*. Laura Corradi promet des parfums d'amours, des relations décrites par l'invisible substance du parfum que nous portons en nous. Comme une "âme" dit Laura Corradi. Parce que l'odeur est une émanation qui ne ment pas, essence envahissante, formée de mille histoires différentes. Une autre citation-guide lui arrive par Guillaume Hanoteau: "L'odeur qui émane de nous sans artifice, nous vient de la préhistoire. C'est tout ce qui nous reste de nos cavernes ancestrales. Nous avons encore sur nous les odeurs des accouplements qui nous ont engendrés".

L.B.

MI HANNO VISTO BACIARE UNA POLTRONA

di Laura Corradi

«*Era una delle più belle immagini di un film di Vadim,* Sait-on jamais. *Dopo la separazione il protagonista non si chinava sulle foto dell'amata: no, ne ricercava la traccia, quella del corpo, del profumo, sulle lenzuola, sulle poltrone, ridivenuto per un istante una di quelle belve in caccia, guidate unicamente dal naso, che furono i nostri antenati*».

Proprio da qui, dalle parole di Françoise Sagan, arriva il titolo lungo e misterioso del nuovo spettacolo di Laura Corradi: l'immagine di un film, un uomo che cerca l'odore dell'amata. E un'indicazione subito olfattiva. Perchè Mi hanno visto baciare una poltrona *si dichiara "liberamente ispirato" al romanzo* Il profumo *di Patrick Süskind: un libro di cui il più vero protagonista è l'odore. Narra di Jean-Baptiste Grenouille, nato nel luogo più puzzolente di Francia, il Cimitière des Innocents di Parigi, rifiutato dalla madre, rifiutato dalle balie perchè non ha l'odore dei neonati, anzi «non ha nessun odore», rifiutato dagli istituti religiosi. Eppure Grenouille, quest'uomo senza odore, riesce lo stesso a sopravvivere. Crescendo, scopre di avere un dono inestimabile: una prodigiosa capacità di percepire e distinguere gli odori. Grenouille deciderà di diventare il più grande profumiere del mondo, e andrà inseguendo avidamente un'ambizione: quella di dominare il cuore degli esseri umani creando un profumo capace di provocare, in chiunque lo aspiri, amore verso di lui. Perchè solo attraverso l'odore Grenouille vuole impossessarsi della realtà.*

Suggestionata da queste immagini, da quest'intensa evocazione di un percorso nella vita descritto in senso olfattivo, Laura Corradi ha creato il suo spettacolo: opera seconda dopo il suo debutto nella coreografia, Vedrai come si biforca la cantina *(1986), spettacolo dal titolo improbabile e fascinoso anch'esso (stavolta "rubato" all'*Aleph, *il romanzo di Borges), che ha saputo rivelare in fretta il talento di questa giovane coreografa veronese.*

Formata alla danza classica, moderna e jazz, Laura lavora per due anni con la compagnia La Clepsydre di Parigi (1984-'85) in Anais Ophiure, *che ottiene il primo premio al Concorso Coreografico di Volinine Le Vesinet. Nell'86 presenta un duetto alla Folkwang Hockschule di Essen, l'accademia tedesca di danza diretta da Pina Bausch, e nello stesso anno fonda il suo gruppo. Lo chiama "Ersilia": come una delle "città invisibili" di Italo Calvino. Poi cominciano i premi: quindici minuti del suo* Vedrai come si biforca la cantina *vince il Concorso Coreografico Internazionale di Cagliari. E pochi mesi dopo lo spettacolo conquista un premio al concorso francese Volinini Le Vesinet.* Vedrai..., *inoltre, è entrato nel repertorio della compagnia olandese Reflex.*

Perchè questo successo repentino? Laura Corradi, questa coreografa che predilige i titoli letterari e fantasisti, è riuscita a montare sulla ribalta del teatro-danza con originalità immediata. Manovra i suoi interpreti, li guarda e li studia con malizia, con passione estrema del dettaglio. Li mobilita in trame inventive e leggere, che sempre tendono all'associazione con relazioni amorose: d'impalpabile trasparenza, oppure di tratteggiata, soffice sensualità. Un gioco accattivante, un'ambiguità fatta di piccole cose, di incontri delicati che s'intrecciano, di sguardi e di abbandoni che si snodano. Era questo il fascino curioso e vagamente malinconico di quel balletto tutto in bianco e nero, quello strano Vedrai.. *denso di citazioni colte, che definì la Corradi imprevedibilmente matura (o per lo meno nient'affatto acerba) nella composizione. Un balletto dotato di una preziosa semplicità di segno: ma senza essere semplicistico, mai.*

E anche adesso, con Mi hanno visto baciare una poltrona, *la Corradi promette aromi d'amori, relazioni descritte dall'invisibile sostanza del profumo che ci portiamo addosso. Come un' "anima", dice la Corradi. Perchè l'odore è emanazione che non mente, essenza invadente, fatta di storie infinite. E un'altra citazione-guida, in questo senso, giunge alla coreografa da Guillaume Hanoteau: «L'odore che mandiamo senza artificio ci viene dai tempi preistorici. È tutto quel che ci resta delle nostre caverne ancestrali. Ci portiamo ancora addosso gli odori degli accoppiamenti che ci hanno generato».*

L.B.

ON Y TOMBE... ON N'Y TOMBE

de Lucia Latour

Lucia Latour est chorégraphe et architecte.

Durant sa longue carrière, elle a collaboré avec des architectes, des musiciens et des plasticiens. Elle a donné une série de spectacles qui témoignent de sa constante recherche interdisciplinaire.

Nous pensons surtout à *Spatium Teca* (1982) "création pour mouvement, son et espace", joué à Bourges, au XIIème Festival des Musiques expérimentales, et en Italie à de nombreuses occasions. Nous pensons également à *Lalu La* (1984), "création pour mouvement et images".

Depuis des années son travail est basé sur le corps, sur le "contact improvisation". Elle projette un univers d'énergies qui communiquent entre elles par le contact, par la transmission de la force vitale, l'abandon de la pesanteur (influencée directement par l'américain Steve Paxton).

Depuis le début des années 80, le Groupe de danse contemporaine *Altro Teatro*, dirigé avec passion par Lucia Latour, est devenu une des références de l'avant-garde romaine.

En 1986, Lucia Latour, crée *Frilli Troupe*. Un moment important. Multivision de la danse, formes et couleurs qui se meuvent, jeux des corps ondoyants et dépersonnalisés. Soudain, l'inattendu, l'humour, le paradoxe, un kaleïdoscope d'inventions, un heureux éventail de solutions ludico-visuelles.

Avec *Frilli Troupe* (joué avec succès en France à Chateauvallon, dans le cadre de la manifestation culturelle "Rencontres - Danse - Image - Europe", ainsi que dans de nombreux Festivals italiens), une autre Latour naît, différente de la chorégraphe des expérimentations à la rigueur architecturale schlemerienne, aux principes géométriques ésotériques.

Frilli Troupe, c'est la douceur, le "glamour", un rêve qui se libère et qui révèle l'identité originale et atypique de la chorégraphe.

On y tombe... on n'y tombe confirme et développe cette tendance, qui pourrait aussi se définir comme une satire paradoxale du mouvement corporel traditionnel. Cette création s'articule sur la notion du "tomber", pour la contredire, la déformer, la violenter. C'est autour de cet axe que s'organise l'atmosphère du spectacle, que l'on peut répartir en trois situations fondamentales: *Truppa, Film Giallo, Ballabile*. Cadres chorégraphiques visuels qui soulignent l'idée de la chute et de la non-chute, de la mémoire de la chute et de la nouvelle gravitation de la non-chute. L'objectif à atteindre est un état de conscience "différente", la conscience magique (ou plutôt qui naît et grandit dans le monde du fantastique), la possibilité (ou la disponibilité) d'une mutation complète des lois de la gravitation.

On y tombe... on n'y tombe est un plongeon dans un monde interplanétaire, là où le poids du corps exprime toutes ses contradictions: un monde qui tient à utiliser toutes les notions dynamiques, basé sur un langage visuel et dansé qui s'oppose joyeusement aux limites rigides de la conscience.

La mise en scène à deux dimensions, du fait de la multivision, "est comme un fond de décor tout imprégné d'anciennes atmosphères d'avant-spectacles", dit Lucia Latour qui, "en faisant bouger les images, simultanément, crée des moments chorégraphiques en trompe-l'oeil, des collages, des photo-montages".

La musique "invente des matériaux sonores empreints de réminiscences d'atmosphères spécifiques". Cette spécificité vient avant tout du jeu des personnages confrontés aux trois situations fondamentales, créatures de bande dessinée qui peuplent ce puzzle visionnaire, clairement caractérisées par des costumes étranges et séduisants, faisant référence à de nombreuses citations de "Truppa", "Film Giallo", "Ballabile".

Un combat mouvementé de situations qui, tour à tour, s'emmêlent et se synchronisent, en jouant à cache-cache avec la notion de sens commun.

L.B.

ON Y TOMBE.... ON N'Y TOMBE

di Lucia Latour

Lucia Latour è coreografa e architetto. Ha una carriera densa, dove ha intrecciato collaborazioni varie (con architetti, musicisti, artisti visivi) ed un curriculum di spettacoli che prepotentemente denuncia la sua costante ricerca d'interdisciplinarietà.

Pensiamo a Spatium teca, *del 1982, opera "per movimento, suono e spazio" (rappresentato a Bourges, in Francia, nell'ambito del XII Festival des Musiques Experimentales, e in Italia in numerose rassegne); pensiamo al successivo* Lalu La *(1984), opera "per movimento e immagine".*

Il suo lavoro sul corpo viaggia, per anni, sul filo della "contact-improvisation", quel mondo di energie dinamiche comunicate per contatto, per trasmissione di forza, per abbandono del peso, di cui è stato padre eccellente l'americano Steve Paxton. E fin dai primi anni 80, il gruppo di danza contemporanea "Altro Teatro", che la Latour dirige con passione, si è determinato come uno tra i punti di riferimento privilegiati dell'avanguardia romana.

Nel 1986 Lucia Latour crea Frilli Troupe, *ed è una svolta importante. Multivisione in danza, forma e colore che pulsano, giochi di corpi mobili e spersonalizzati. Arriva la sorpresa, lo humour, il paradosso. É l'irruzione di un caleidoscopio di invenzioni estroverse. È un ventaglio lieto di soluzioni ludico-pittoriche. Con* Frilli Troupe *(presentato anche in Francia, a Chateauvallon nell'ambito della manifestazione "Rencotres Danse/Image — Europe", e accolto con successo in molti festival italiani), nasce una Latour assai diversa dalla coreografa delle sperimentazioni precedenti, condizionate da un segno di rigore architettonico schlemeriano, costruite secondo canoni di geometrismi esoterici. In* Frilli Troupe, *il lavoro della Latour si caratterizza per glamour e morbidezza: è una fantasia che si libera e che conduce alla determinazione di un'identità d'autrice originale e molto atipica nel panorama italiano della danza contemporanea.*

On y tombe.. On n'y tombe *segue ed amplia il medesimo percorso. Si propone innanzitutto come una satira paradossale dell'idea tradizionale di movimento del corpo: qui ci si avventura nella nozione del "cadere" per contraddirla, deformarla, violentarla. Su questo nesso, su questo filo conduttore, su questo spunto, s'attua il montaggio delle atmosfere. E si riassumono, quest'ultime, in tre fondamentali situazioni:* Truppa, Film giallo, Ballabile. *Quadri coreografici e visivi che fungono da sottolineature dell'idea del cadere e del non-cadere. L'obiettivo è uno stato di coscienza "altra": la consapevolezza fantastica (ovvero nata e cresciuta nella sfera del fantastico) della possibilità di (o della disponibilità a) un mutamento radicale della legge di gravità.* On y tombe... On n'y tombe *è un tuffo clamoroso in uno spazio interplanetario, laddove il peso del corpo esibisce tutte le sue contraddizioni: un mondo che intende catapultare ogni nozione dinamica, basato su un linguaggio visuale e danzato che si oppone allegramente ad ogni rigida oggettivazione della conoscenza.*

La scenografia bidimensionale, che si realizza attraverso la multivisione, «è come un fondale di vecchie atmosfere di avanspettacolo», racconta Lucia Latour, «che muovendo immagini con velocità contemporanee, crea occasioni per l'intervento coreografico di trompe l'oeil, collages, fotomontaggi».

La musica «inventa materiali sonori utilizzando tracce riconoscibili di atmosfere con un carattere specifico». La specificità arriva soprattutto dal gioco dei personaggi coinvolti nelle tre situazioni fondamentali: creature quasi fumettistiche che popolano questo puzzle visionario, ed esplicitamente caratterizzate, nelle loro spiccate tipologie, da costumi intriganti e seduttivi, riverberati da citazioni situazionali multiple (citazioni di "truppa", di "film giallo", di "ballabile"). Per una giostra turbinosa d'intrecci e sincronie che sempre gioca a nascondino con la nozione di senso comune.

L.B.

MORGANA

di Roberto Cocconi

Reconnus comme les héritiers directs, en Italie, de Carolyn Carlson, les Sosta Palmizi travaillent tout d'abord dans la compagnie "Théâtre et Danse de la Fenice", de Venise, fondée et dirigée, pendant trois années fécondes, par la chorégraphe californienne, une des artistes les plus célèbres de la danse internationale des années 70.

Durant son cycle vénitien, Carolyn Carlson crée: "Undici Onde" (1981) Underwood (1982) et "Chalk Work" (1983). Trois oeuvres qui donnent la possibilité aux danseurs d'acquérir un nouveau style: invention dans le mouvement, approche méthodologique de l'improvisation, manière d'utiliser les "matériaux" acquis.

Après le départ de la Grande Prêtresse, les danseurs italiens réunis par Carolyn Carlson, se lancent, à leur tour, dans la création de ballets, que ce soit en Italie ou à l'étranger. Six d'entre eux, parmi lesquels Roberto Cocconi et Francesca Bertoli, fondent le Groupe Sosta Palmizi qui, très vite, va devenir la compagnie de danse italienne la plus connue, au niveau international.

La première création de Sosta, "Il Cortile" (1985) a déjà été représentée plus de cent fois. La deuxième "Info" continue de tourner dans le monde. Ces deux chorégraphies sont le fruit d'un travail collectif. Dramaturgie ouverte, horizontale, sans coordination, suite désordonnée de situations qui trouve sa cohérence et prend son sens à travers les aventures d'un voyage collectif.

Mais les Sosta désiraient aussi se mesurer, seuls, à la création chorégraphique; ainsi, chacun crée séparément. Explose alors, une constellation d'énergies, tantôt rassemblées, tantôt éclatées, mais qui semblent toujours en quête d'unité.

Roberto Cocconi surnommé "Cocco" auteur de Morgana, a vécu à Udine avant d'entrer, en 1982 dans la Compagnie "Teatro e Danzo La Fenice".
Il étudie la danse contemporaine puis fonde, en 1979 le "Teatro all Aria" un groupe théâtral, mi-mime, mi-clown, toujours en activité. "Cocco" vient du théâtre, mais aujourd'hui il est plus que jamais pris par la danse. Dans Morgana, dit-il: "On danse beaucoup, on fait de la danse pure". Les interprétes du trio sont, mis à part Cocconi, Francesca Bertoli, d'origine classique, mais carlsonnienne d'adoption, et Gianni Di Cicco, un danseur qui a beaucoup travaillé en France (avec Daniel Larrieu, entre autres).

Morgana, c'est le mot-clé, la formule initiatique. Morgana est une fée, mais c'est aussi un phénomène de réflection de la lumière, une sorte de miroir, une illusion d'optique, qui évolue dans le Détroit de Messine. Morgana, avec duplicité, évoque les aberrations de la perception et nous entraîne sur une planète magique. Morgana, dit Cocconi, est la représentation de fragments d'histoires qui n'ont jamais été contées, des histoires sur le thème de la solitude, qui font partie de la vie de chacun d'entre nous et de l'histoire de l'humanité. Histoires suspendues dans le vide, qui voyagent, oubliées jusqu'au jour où quelqu'un les fera revivre. Morgana, c'est le songe, le souvenir, une forme évanescente, parfois douce, subtile, parfois dure, sans pitié.

Trois personnages se donnent rendez-vous dans le jardin de Morgana. Par jeu, ils deviennent les narrateurs et interprètes des anciennes solitudes, des douces affections, des tourments profonds. Puis les situations changent et les personnages se transforment, comme des fragments d'un filigrane.

Un combat de lutins, auxquels les humains s'identifient... Dimension intemporelle de la fable; le rythme irrégulier des flux mnémoniques, les ombres des souvenirs, les fantômes des émotions, la magie qui affleure, le passé qui ressurgit, le désir d'un monde extra-terrestre, la recherche occulte et primordiale d'un voyage qui va au-delà d'une vision réaliste, les frissons ancestraux sur le corps de ces trois êtres qui se rencontrent dans ce jardin secret de Morgana.

Cette esthétique, ambigüe et subtile qui suggère plus qu'elle ne dit, qui nous fait rêver, nous prouve la vocation évidente de Sosta Palmizi.

L.B.

MORGANA

di Roberto Cocconi

Diventati celebri come diretti eredi di Carolyn Carlson in Italia, i Sosta Palmizi si definiscono, all'origine, come membri della compagnia Teatro e Danza La Fenice, fondata ed animata a Venezia, lungo un fertile triennio, dalla coreografa californiana: un'artista tra le più incisive in assoluto nel panorama della danza internazionale degli anni 70.

Carolyn Carlson firma, durante il ciclo veneziano, tre spettacoli: Undici Onde *(1981),* Underwood *(1982) e* Chalk Work *(1983). Opere da cui gli interpreti assorbono uno stile, un segno inventivo di movimento, e un'impostazione metodologica sviluppata nell'improvvisazione e nella successiva composizione dei materiali conquistati.*

Dopo la dipartita dalla loro sacerdotessa, i ballerini italiani raggruppati dalla Carlson a Venezia si sono lanciati tutti, chi in Italia e chi all'estero, lungo percorsi creativi. Sei tra di loro, tra cui Roberto Cocconi e Francesca Bertolli, hanno formato il gruppo Sosta Palmizi, presto diventato il complesso italiano di danza più noto a livello internazionale. L'opera prima dei Sosta è Il Cortile *(1985), che ha già superato le cento repliche; la seconda creazione,* Tufo *(1986), viaggia tuttora in tournée per il mondo.*

Entrambe le coreografie recano una firma collettiva, a testimonianza della composizione corale: rivelata da una drammaturgia sospesa, aperta, orizzontale, quasi volutamente scoordinata; un montaggio a sprazzi di situazioni che raggiunge la concretezza di un collage teatrale solo attraverso la sincronia impalpabile del senso di un viaggio collettivo. Ma ciascuno dei Sosta vuole misurarsi anche per proprio conto con la creazione coreografica: così ciascuno, a parte, firma lavori propri. Ne risulta una costellazione di energie variate, ora compatte ora distribuite in brevi isolamenti, che al fondo sembrano puntare sempre a un discorso unitario.

Ora è la volta di Roberto Cocconi, autore di Morgana. *Udinese, prima di entrare a far parte, nell'82, del Teatro e Danza La Fenice, Cocconi detto "Cocco" ha studiato danza contemporanea e ha fondato, nel '79, il Teatro all'Aria, un gruppo teatrale tuttora operativo, in bilico tra mimo e clownerie. Viene dunque dal teatro, Cocconi: e dice di sentirsi ancora addosso quest'origine, anche se oggi è più che mai la danza a interessarlo.*

«In Morgana*», afferma, «si danza molto, si fa danza pura».*

Gli interpreti del trio sono, oltre allo stesso Cocconi, Francesca Bertolli, carlsoniana d'approdo ma classica di matrice, e Gianni Di Cicco, un danzatore che ha molto lavorato in Francia (con Daniel Larrieu, tra gli altri). Il titolo è parola-chiave, formula iniziatica, parola d'ordine. Morgana è il nome di una fata, ma non solo: indica anche un fenomeno di rifrazione della luce, una sorta di miraggio, un effetto di illusione ottica presente nello stretto di Messina. Morgana, doppiamente, evoca gli sfalsamenti della percezione, punta a un pianeta di magia.

*«*Morgana*», racconta Cocconi, «è la rappresentazione di frammenti di storie mai raccontate. Storie uniche, di solitudine, che appartengono alla vita di ogni persona, che appartengono alla storia dell'umanità. Storie senza tempo che sono già accadute, che sono sempre accadute. Storie sospese nell'etere, che viaggiano dimenticate, fino a che non trovano qualcuno che le faccia rivivere.* Morgana *è quel magico giardino in cui tutto ciò che è dimenticato riprende vita.* Morgana *è il sogno, il ricordo, è forma evanescente, a volte dolce, sottile, a volte dura, spietata. Tre personaggi si danno appuntamento nel giardino di* Morgana. *Diventano per gioco narratori ed interpreti di vecchie solitudini, di affetti dolci, di profondi tormenti. Le situazioni cambiano e i personaggi mutano: come frammenti di filigrane».*

Una giostra di folletti in cui si specchiano gli umani: gli esseri e i pensieri. La dimensione atemporale della fiaba, il ritmo irregolare dei flussi mnemonici. Le ombre dei ricordi, i fantasmi delle emozioni trascorse. La magia che serpeggia, il passato che affiora (un quadro di Morgana *è denso di citazioni rinascimentali), la voglia di una dimensione extraterrestre, le punteggiature di una surreale follia, la ricerca di un senso occulto, e primordiale, di un volo che va al di là d'ogni sguardo oggettivo e realistico, di fremiti ancestrali sopra i corpi di quelle tre creature che s'incontrano dentro il giardino segreto di* Morgana. *Quanto si riconosce, in questa estetica ambigua e rarefatta, che suggerisce più che dire, sogna più che guardare, la vocazione di Sosta Palmizi.*

L.B.

TECNICAMENTE DOLCE

de Enco Cosimi

Le chorégraphe Enzo Cosimi, romain, né en 1958 et formé entre l'Italie et New York (surtout à l'école de Merce Cunningham) débute en 1982 avec *Calore*: sa première oeuvre captivante et excentrique, pleine de promesses pour le futur. A cette occasion la critique le consacre comme la figure de premier plan de la "nouvelle danse italienne".

Après *Calore*, à la tête de son fidèle groupe: Occhésc, Cosimi présente une série de créations *Stato di grazia* (1983), *La fabbrica tenebrosa del corpo* (1985), *Acque* (1986) données aussi au Dance Theater Workshop de New York, *Sciame* (1987) produit par le Festival de Rovereto, Orient-Occident. Mais il y a aussi les solos (comme le provocant, brutal *Ballavo come uno zombi*) ainsi que des duos dansant, aux côtés de leur benjamin Tere O'Connor, danseur et chorégraphe newyorkais, avec lequel, récemment (mai 1987), Cosimi signe la chorégraphie de *Esercizi*.

Au cours de ces années frénétiques, Enzo a su imposer un style personnel: chorégraphie dense et floue, très "physique", centre d'un monde parcouru par des couleurs vives, par des éclats violents, par un goût visionnaire. Un monde qui poursuit la danse et la glorifie et en même temps participe attentivement aux développements du théâtre expérimental. Un monde qui veut définir une dramaturgie "totale", mais avec une attention prioritaire vers le modèle-danse. Entre haine et amour, vénération et rejet, Enzo Cosimi "rompt" avec les codes techniques de la danse sans jamais l'oublier.

Aujourd'hui, aux côtés de la danse et pour la danse, dans le travail de Cosimi intervient l'élément fort du "visuel". Le décor de *Sciame* était signé par Fabrizio Plessi, l'un des protagonistes les plus importants des vidéo-installations et de la sculpture technologique. Dans cette création pour six interprètes, la danse tendait vers l'expression d'une énergie intérieure gommée: elle décrivait des «décharges obsédées», enflammées, en syntonie avec la notion de "technologie chaude", qui caractérise le signe de Plessi.

Tecnicamente dolce tourne autour de trois personnes: deux femmes et un homme sont sur la scène; Rachele Caputo et Rita Cioffi, en plus d'Enzo, lui-même. C'est un trio qui naît, dit Cosimi, "comme un zoom sur *Sciame*: prendre un détail d'un tableau entier et l'agrandir". Un premier plan des deux filles avec une mise à feu des psychologies les plus importantes: plus violente l'une et plus fragile l'autre, victime et bourreau en parallèle. Où Enzo, lui-même, au sommet du triangle, se reflète dans les jeux des opposés: il entre dans les deux dimensions, les traverse. Les deux femmes sont plongées dans la dimension "d'un monde enfantin et trahi, déchiré: de pureté brisée". Cosimi privilégie les définitions ambigües et intéressantes. En ce cas il parle d'un "néo-réalisme pur". Il décrit Rita et Rachele come "deux pauvres, simples fillettes au jour de leur première communion". Dans un nuage d'inconscience aérienne. Si *Acque* était liquide, si *Sciame* était enflammé *Tecnicamente dolce* est formé d'une matière aérée, il s'agit d'un limbe entre paradis et enfer.

Un autre artiste visuel collabore avec lui, en prolongeant sa passion pour la vidéo-art, dejà choisie pour *Sciame*. Il s'agit cette fois de Giorgio Cattani de Ferrara, un auteur "qui sait exprimer, avec ses oeuvres pleines de signaux indirectes, une tension d'attente, un sens aérien de suspension". Cosimi s'inspire de l'oeuvre de Cattani *Malatempora*: structure candide et glacée; "techniquement doux" en fait. Une grande architecture de fer, asymétrique qui cache et exhibe des objets, encadre les vidéo peuplées d'images dont la construction se fait en syntonie avec la chorégraphie. Celle-ci est composée par un mouvement "d'abstraction expressive ou dramatique; jamais d'abstraction athlètique". dit Cosimi. Un mouvement dont la base technique est le code de la danse: mais toujours transgressé et brisé, filtré vers autre chose, traduit. La musique qui dans *Sciame*, spectacle parsemé d'îles de silence, était faite de contrepoints, acquiert en *Tecnicamente dolce*, une fonction d'ambiance sonore. Le titre nous en dit long sur le contenu de ce morceau. Il signale une douceur médiatisée, indirecte: technique, pas tendre. "Parce que être tendrement doux", dit Cosimi, "aujourd'hui ce n'est plus possible". C'est dans cette pulsion crue et désenchantée que bat le coeur de *Tecnicamente dolce*.

L.B.

TECNICAMENTE DOLCE

di Enzo Cosimi

Il coreografo Enzo Cosimi, romano, nato nel '58, formato alla danza tra l'Italia e New York (soprattutto alla scuola di Merce Cunningham), debutta nel 1982 con Calore: *opera prima accattivante ed eccentrica, densa di promesse per il futuro, che lo fa salutare dalla critica come primo esponente di una "nuova danza italiana". Da* Calore *in poi, alla guida del suo fedele gruppo Occhésc, Cosimi sforna una creazione dopo l'altra:* Stato di grazia *(1983),* La fabbrica tenebrosa del corpo *(1985),* Acque *(1986), presentato anche al Dance Theater Workshop di New York, e* Sciame *(1987), prodotto dal festival di Rovereto Oriente-Occidente. Ma ci sono anche gli assoli (come il provocatorio, brutale* Ballavo come uno zombi*) e un catalogo di duetti danzanti a fianco del prediletto Tere O'Connor, danzatore e coreografo newyorkese con il quale, di recente (maggio1987), Cosimi firma la coreografia di* Esercizi.

Nel corso di questi anni frenetici, Enzo ha saputo generare un proprio stile: un segno denso e pastoso, molto "fisico", che fa da perno a un mondo percorso da tinte forti, sprazzi violenti, visionarietà piena di voglia di cinema. Un mondo che insegue la danza e la incorona, e al tempo stesso guarda in modo attento, partecipe, agli sviluppi del teatro di ricerca. Un mondo che intende definire una drammaturgia "totale", ma sempre puntando al prioritario modello-danza. Tra odio e amore, venerazione e rigetto: Enzo Cosimi "rompe" i codici tecnici della danza senza prescinderne mai.

Oggi, assieme alla danza e per la danza, nel lavoro di Cosimi irrompe l'elemento forte del "visivo". La scenografia di Sciame *era firmata da Fabrizio Plessi, uno tra i massimi protagonisti delle video-installazioni e della scultura tecnologica. In quella creazione fatta per sei interpreti, la danza lavorava verso l'espressione di un'energia interiore rimossa: descriveva scariche invasate, infuocate, in sintonia con la rovente nozione di "tecnologia calda" caratterizzante il segno di Plessi.*

Tecnicamente dolce *si restringe a tre persone: due donne e un uomo sono in scena; Rachele Caputo e Rita Cioffi, oltre allo stesso Enzo.*

É un trio che nasce, dice Cosimi, «come uno zoom su Sciame: *prendere un particolare di un intero quadro ed ingrandirlo». Un primo piano sulle due ragazze con una messa a fuoco di psicologie salienti: più violenta l'una e più fragile l'altra, vittima e carnefice a confronto. Dove lui, Enzo, vertice del triangolo, si riflette nel gioco degli opposti: entra in entrambi gli stati, li attraversa. E sono immerse, le due donne, nella dimensione di «un mondo infantile tradito, lacerato: di purezza infranta». Cosimi predilige le definizioni ambigue e interessanti. In questo caso parla di un «neo-realismo pulito». E descrive Rita e Rachele come «due povere, semplici ragazzette nel giorno della loro prima comunione». Sospese in una nube aerea d'inconsapevolezza: se liquido era* Acque, *se infuocato era* Sciame, Tecnicamente dolce *è fatto di materia ariosa, è un limbo tra un paradiso ed un inferno.*

C'è un artista visivo che collabora, prolungando quella passione per la video-arte intensamente scelta da Cosimi per Sciame. *Stavolta si tratta del ferrarese Giorgio Cattani, un autore che «con le sue opere dense di segnali indiretti, sa esprimere una tensione d'attesa, un senso aereo di sospensione». Cosimi assume, come forte elemento scenografico e d'ispirazione, l'opera di Cattani* Malatempora: *struttura candida e agghiacciante, "tecnicamente dolce", come tutto il resto. Una grande architettura ferrosa ed asimmetrica che nasconde ed esibisce oggetti della vita e incastona video popolati di immagini la cui costruzione si genera in sintonia con la costruzione della coreografia. Questa consta di un movimento «d'astrazione espressiva o drammatica; mai d'astrazione atletica», dice Cosimi. Un movimento la cui base tecnica è il codice del balletto: ma sempre trasgredito e spezzato, filtrato in altro, tradotto. La musica, che in* Sciame, *spettacolo costellato da isole di silenzio, fungeva da contrappunto, acquista, in* Tecnicamente dolce, *funzione di ambientazione sonora.*

Il titolo racconta molto sulla sostanza del pezzo. Segnala una dolcezza mediata, indiretta: tecnica, non tenera. «Perchè essere teneramente dolci» dice Cosimi, «oggi non è più possibile». C'è una voglia di sentimento che invade, prepotente, una realtà sempre più dura e spigolosa: dove ogni spontaneità s'è estinta, e dove la mediazione, anche per la passione, si rende sempre necessaria. E in questa cruda e disincantata pulsione che batte il cuore di Tecnicamente dolce.

L.B

* CABIRIA *

ORTO BOTANICO

4 e 5 luglio ore 21,30

Visione storica del terzo secolo A.C.
di GABRIELE D'ANNUNZIO

Regia
GIOVANNI PASTRONE

Musica
ILDEBRANDO PIZZETTI e MANLIO MAZZA

Orchestra
ORCHESTRE NATIONAL D'ILE DE FRANCE

Direzione musicale
JACQUES MERCIER

Principali avvenimenti
L'eruzione dell'Etna — il terremoto di Catania — Il passaggio delle Alpi compiuto dall'esercito di Annibale — La distruzione della flotta di Marcello operata da Archimede — L'assedio di Cirta — La distruzione di Cartagine

Personaggi e interpreti

Cabiria
LYDIA QUARANTA
Fulvio
UMBERTO MOZZATO
Maciste
BARTOLOMEO PAGANO
Sofonisba
ITALIA ALMIRANTE MANZINI
Croessa
GINA MARANGON
Scipione
LUIGI CHELLINI
Massinissa
VITALE DE STEFANO
Annibale
EMILIO VARDANNES
Siface
ALEX BERNARD
Albace
IGANZIO LUPI
Archimede
ENRICO GEMELLI

Progetto realizzato in collaborazione con il Festival ROMAEUROPA — Museo Nazionale del Cinema Torino — Assessorato alla Cultura del Comune di Roma — Dinamo Produzioni — Assessorato Turismo e Sport della Regione Lazio — Festival LA VERSILIANA — Centro Culturale Francese di Palermo — THEATRE NATIONAL DE CHAILLOT. Nell'ambito del cinquantesimo anniversario della morte di D'Annunzio, in collaborazione con "l'Imaginifico"

CABIRIA s'inscrit dans le projet de présenter chaque année, durant le Festival Romaeuropa, un grand film du patrimoine du cinéma, choisi parmi les "100 films da Salvare": recueil qui réunit les documents concernant les grandes oeuvres qui ont fait l'histoire du cinéma et qui pour de multiples raisons ont disparu de la circulation.

Après Intolerance projeté en 1987, Cabiria est à l'évidence un monument du muet. Griffith ayant vu Cabiria arrête le tournage de son film et le revoit à la lumière de la réalisation de ce chef-d'oeuvre du "*colossal*".

Le poète et artiste musical Vachel Lindsay met en évidence les ressemblances et les différences entre les deux auteurs. "D'Annunzio est le rival le plus inspiré de Griffith. Il n'a pas son métier ni sa faculté de mettre en scène des intrigues complexes, il manque d'action. L'Italien aurait besoin de la bonne santé américaine et des horizons limpides des Etats-Unis: il n'arrive pas à renoncer à ses premiers plans, à ses grands acteurs, aux conventions théâtrales. Mais l'Américain n'a jamais réussi, comme l'Italien, à rendre l'atmosphère de la tragédie, du satanique, du cérémonial divin."

Ce film pose une série de questions aussi passionnantes qu'étranges. Celle par exemple de la paternité de l'oeuvre: *qui a conçu ce film*? Tous s'accordent à le reconnaître à Giovanni Pastrone (1883-1959), mystérieux personnage: ingénieur diplômé en économie et violoniste. Sorte d'opérateur culturel qui réalise ce qu'aujourd'hui on appelle le travail de l'ingénierie culturelle. Après avoir créé une série de brevets dont un système de perforation de la pellicule, il est l'un des premiers à réunir production et distribution. Il se réalisera dans quelques films dont le premier est "*La Caduta di Troia*" (1910). Cabiria sera son chef-d'oeuvre. Après cela, il quitte le cinéma et se consacre à la recherche sur le cancer.

Et pourtant c'est d'Annunzio qui signera, et, qui par toute la critique sera reconnu comme l'auteur. Il est vrai que Cabiria est l'expression même de l'esthétique de d'Annunzio: kitsch, baroque, surcharge, grandiloquence, beauté de l'expression en elle-même, esthétisme, où se mêle une certaine naïveté à un lyrisme torturé. Ce sont là, très probablement, tous les ingrédients nécessaires au genre "colossal" pour en assurer la réussite. A défaut d'en être le père réel, d'Annunzio en est sûrement le père spirituel.

d'Annunzio aujourd'hui est-il recevable?

Il a quelque chose de maudit: adulé de son vivant, un mausolé consacre sa mort au "Vittoriale degli Italiani" à Gardone Riviera. Il en faisait toujours trop, son succès, sa verve, ses engagements politiques, sa guerre, son vocabulaire, ses femmes et ses dettes...

Il est irritant et insupportable et pourtant, il est de ces artistes dont je pense que la vie, leur art de vivre étaient partie intégrante de leur oeuvre et de ce fait, ne peuvent nous laisser indifférents. Cabiria c'est exactement cela.

Quel rôle la musique joue-t-elle dans ce film?

Essentiel et nécessaire. Une mode récente a développé cette forme de présentation d'un film muet accompagné par la musique interprétée en direct. Le refus de certains puristes n'est pas toujours légitime. Tout d'abord parce qu'à l'époque cette pratique était courante, ensuite, sauf chez quelques "cinéphiles scientifiques" gardiens du silence, la perception de nos sens a profondément changée en osmose avec le rythme et les sons d'aujourd'hui. L'idée d'un spectacle muet de 2h30 est difficile à recevoir. Pour moi, le seul critère est la qualité du rapport entre la musique et le film: la beauté de la musique et son juste accord avec l'image. La musique doit charmer par elle-même dit Saint-Saëns qui écrira la partition de "l'Assassinat du Duc de Guise", mais l'effet en sera beaucoup plus grand, quand au plaisir purement musical vient s'ajouter celui de l'imagination parcourant sans hésiter une voie déterminée et attachant une idée à la musique. Toutes les facultés de l'âme sont à la fois mises en jeu et dans le même but. Ce que l'art y gagne, ce n'est pas une plus grande beauté, c'est un plus vaste champ pour exercer son pouvoir, c'est une plus grande variété de formes et une plus grande liberté. Eisenstein aurait très probablement souscrit à ces principes. Et c'est la réussite de Cabiria. Il est vrai que d'Annunzio-Pastrone ont vaincu les doutes et les résistances de Ildebrando Pizzetti. Celui-ci écrira finalmente à d'Annunzio à propos de la "Sinfonia del Fuoco", qui correspond à la séquence de la mise à mort des jeunes enfants engloutis dans le brasier de Baal: "Huit jours que j'ai terminé d'écrire la Sinfonia del Fuoco... la composition est réussie, je crois, pleine... de feu et d'énergie. Mais elle donnera du fil à retordre à qui l'exécutera. Il faudra un orchestre de tout premier ordre..." L'orchestre National d'Ile de France avec Jacques Mercier.

Pizzetti ne mettra pas cette symphonie dans son catalogue, elle ne sera presque jamais jouée, à cause précisément de sa singularité. Peut-être aujourd'hui permettons-nous aux critiques musicaux de juger une oeuvre qui, à bien des titres, est une première significative de la musique de notre temps d'images.

Nous avons réussi à élaborer ce projet artistique grâce à Lorenzo Ventavoli, Président du Musée National du Cinéma de Turin, de Adriana Prolo, sa Directrice et avec le soutien de Baldo Vallero; mais aussi grâce au concours de l'Orchestre National d'Ile de France.

L'opération a été rendue realisée avec l'Asséssorat à la Culture de la Commune de Rome qui l'a co-produite avec nous et qui présentera en film à l'Orto Botanico.

Monique Veaute
Directrice Artistique
Festival RomaEuropa

Cabiria si iscrive nel progetto di presentare, ogni anno durante il Festival RomaEuropa, un grande film del patrimonio cinematografico scelto ne "I cento films da salvare": raccolta comprendente tutti i documenti delle grandi opere che hanno fatto la storia del cinema e che per diverse ragioni sono sparite dalla circolazione.

Dopo Intolerance presentato nel 1987, Cabiria è notoriamente uno dei capisaldi del cinema muto. Griffith dopo aver visto Cabiria sospende le riprese del suo film e lo riprende dopo aver studiato accuratamente la regia di questo capolavoro del genere "colossal".

Il poeta e musicista Vachel Lindsay mette in risalto le somiglianze e le differenze tra i due autori: "d'Annunzio è il rivale meglio ispirato di Griffith. Non ha il suo mestiere nè la facoltà di inscenare degli intrighi complicati, manca di azione. L'italiano avrebbe bisogno della buona salute e dei limpidi orizzonti degli Stati Uniti: non può rinunciare ai suoi primi piani, ai grandi attori, alle convenzioni teatrali. Ma l'americano non è mai riuscito, come l'italiano, a sottolineare l'atmosfera della tragedia, del satanico, del cerimoniale divino".

Questo film ci pone una serie di interrogativi tanto appassionanti quanto curiosi. Per esempio la paternità dell'opera: chi ha concepito il film*? Tutti la riconoscono a Giovanni Pastrone (1883-1959), personaggio misterioso: ingegnere, laureato in economia, violinista. Una sorta di operatore culturale eclettico e versatile. Dopo aver brevettato una serie di invenzioni tra cui il sistema di perforazione della pellicola, è la prima persona a voler unire la produzione alla distribuzione. Si realizzerà con diversi film, il primo dei quali è* "La Caduta di Troia" *(1910). Cabiria resta il suo capolavoro. Subito dopo abbandona il cinema e si dedica alla ricerca sul cancro.*

Tuttavia è d'Annunzio che firmerà l'opera e ne sarà riconosciuto autore da tutta la critica. Vero è che Cabiria è la migliore espressione dell'estetica di d'Annunzio: kitsch, barocca, sovraccarica, grandiloquente, in cui un certo candore si fonde a un lirismo torturato. Sono questi, forse, gli ingredienti necessari per una buona riuscita del genere "colossal". Se non il padre materiale, d'Annunzio resta certamente il padre spirituale dell'opera.

d'Annunzio è ancor oggi recepibile? *In lui vi è qualcosa di maledetto: adulato in vita, la sua morte è consacrata al "Vittoriale degli Italiani" di Gardone Riviera. È sempre eccessivo: nel successo, nella verve, negli impegni politici, nella guerra, nel vocabolario, con le donne e i debiti... È irritante e insopportabile, eppure penso si tratti di uno di quegli artisti la cui vita, l'arte del vivere, siano parte integrante della loro opera, che non ci può lasciare quindi indifferenti. Cabiria è esattamente questo.*

Qual'è il ruolo della musica nel film?

Essenziale e necessario. È stato recentemente di moda presentare un film muto con accompagnamento musicale interpretato in diretta da un'orchestra. Il rifiuto di alcuni puristi non sempre è legittimo. Innanzitutto perché è pratica corrente dell'epoca, in seguito, eccettuato qualche "cinefilo scientifico" amante del silenzio, la percezione dei nostri sensi è profondamente cambiata in osmosi con il ritmo e i suoni odierni.

L'idea di uno spettacolo muto di due ore e mezza è difficile da recepire. Secondo me, il solo criterio valido è il rapporto tra musica e film: la bellezza della musica e il suo armonizzare con l'immagine. La musica ci deve incantare da sola, dice Saint-Saëns, che scriverà la partitura de "L'Assassinat du Duc de Guise", ma la riuscita è molto potenziata, quando al piacere puramente musicale si aggiunge quello dell'immaginazione che percorre senza esitazioni una via stabilita collegando un pensiero alla musica. Tutte le facoltà dell'anima sono chiamate in gioco e tutte con lo stesso scopo. Il guadagno dell'arte non è un maggior splendore, è un campo più vasto di potere, una maggior varietà di forme e una libertà maggiore.
Eisenstein avrebbe molto probabilmente aderito a questi principi. È questo il successo di Cabiria. È vero che d'Annunzio-Pastrone hanno vinto i dubbi e le resistenze di Ildebrando Pizzetti. Quest'ultimo scriverà a d'Annunzio a proposito della "Sinfonia del Fuoco" corrispondente alla sequenza dell'uccisione dei bambini inghiottiti nel braciere di Baal: "Ho finito da otto giorni di scrivere la sinfonia del Fuoco... la composizione è riuscita, credo, piena di fuoco ed energia. Ma darà del filo da torcere ai suoi esecutori. Ci vorrà un'orchestra di prim'ordine...". L'Orchestre National d'Ile de France diretta da Jacques Mercier.

Pizzetti non inserirà la sinfonia nel suo catalogo. A causa della sua singolarità non verrà quasi mai interpretata. Questa è oggi l'occasione per i critici musicali di giudicare un'opera nuova, una "prima", significativa per molti aspetti, della musica del nostro tempo di immagini.

Siamo riusciti a elaborare questo progetto artistico grazie a Lorenzo Ventavoli, presidente del Museo Nazionale del Cinema di Torino; grazie ad Adriana Prolo, sua direttrice, con il sostegno di Baldo Vallero; ma anche grazie al concorso de l'Orchestre National d'Ile de France.

L'operazione si è concretizzata con una coproduzione del Festival Romaeuropa dell'Assessorato alla Cultura del comune di Roma che presenterà il film all'Orto Botanico nell'ambito della settimana d'Annunzio curata dall'Endas.

Grazie al sostegno dei nostri partners, il film-concerto sarà poi ripreso da: il Centro Culturale Francese di Palermo (6 e 7 luglio), l'Assessorato al Turismo della Regione Lazio e l'Ente Provinciale del Turismo di Viterbo (9 luglio), il Festival La Versiliana nell'ambito del suo magnifico programma su d'Annunzio (10 luglio a Marina di Pietrasanta), il Festival internazionale del film muto delle Fiandre (Gand, 13 ottobre), infine il Théâtre National de Chaillot di Parigi (15 e 16 ottobre).

Monique Veaute
Direttrice Artistica
Festival Romaeuropa

Cette fiction puise dans l'Histoire du 3 ème siècle avant Jésus-Christ, les images du spectacle le plus tragique que la lutte des races ait donné au monde. Les évènements et les héros évoluent dans un paroxysme constant à l'image du feu. Le souffle de la guerre transforme les peuples en une sorte de matière en fusion que Rome cherche à façonner à son image.

Le mauvais-oeil incarné par Annibal "homme tout en armes" paraît ne pas annuler, mais au contraire approfondir, la terrible vision. La paix qui sera romaine dans la Méditerranée entière n'est encore qu'un mot dans la bouche de Quintus Fabius. L'âme de Rome, semblable à cette rude toge, n'est faite que de cette volonté hostile et intrépide. Aucune énergie naturelle n'égale, dans son rythme irrésistible, la puissance et la constance de la ville Eternelle fondée par le héros sauvage, dans lequel se mêlent l'esprit violent du Mars italien et l'inspiration mystérieuse des parures orientales.

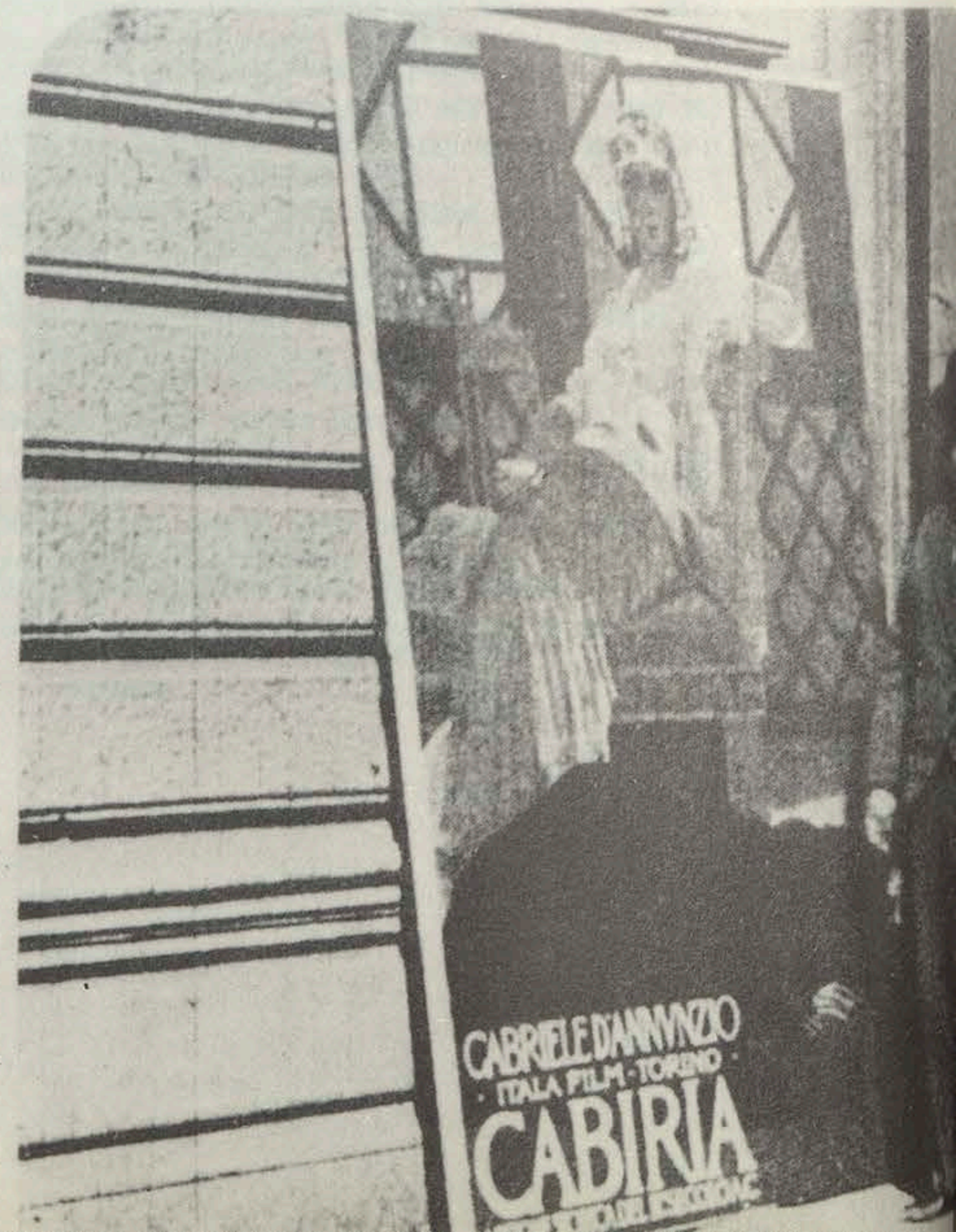
On assiste au conflit suprême de deux races opposées, mené par le génie du feu "qui tout assujettit, qui tout dévore, puissant Seigneur du tout, éternel artifice". Pour cela la créature innocente qui passe indemne à travers l'ardeur du destin est nommée Cabiria. Ce nom évoque des démons volcaniques, des ouvriers enflammés et occultes qui travaillent sans cesse la matière dure et éternelle. Pour cela, on trouve ici la vision de l'île ardente qui semble être formée par la main herculéenne des Doriens sur un modèle de grandeur accomplie. La montagne, qui fut le sépulcre mystique d'Empédocle, marque ici le rythme ancestral de vie et de mort, de création et destruction, de splendeur et d'obscurantisme.

Il s'agit de prodigieux hasards, d'extraordinaires fortunes, de foudroyantes ruines. La vertu de l'homme paraît illimitée depuis que le Macédonien a vaincu Hercule et Bacchus, le demi-dieu et le dieu. La puissance procède par des avancées formidables, farouches et divines, ne touchant pas la terre sinon pour donner l'élan à son impétuosité. Le jugement de Pyrrhus, par le casque orné des cornes de bélier, n'est qu'un mot d'oracle suspendu sur le monde. "A qui l'héritage? Au fer qui mieux transpercera, qui mieux coupera". Donc à l'épée courte, large et aiguisée des romains.

Voilà ce que l'on' a jamais vu sur terre ni inscrit dans les annales qui s'accomplit: une grande civilisation s'effondre entièrement, subitement, avec ses idoles monstrueuses, ses valeurs anciennes et nouvelles, sa tristesse et sa cupidité, sa domination sans patience et sa fureur d'aventures sans héroisme.
Elle s'écroule soudain comme une fausse étoile filante, ne laissant derrière elle qu'un peu de fumée et de scories. Rien ne reste du vaste et atroce monde carthaginois sauf le périple d'Annone, quelques médailles rongées, quelques vers de Plaute. Les cendres des enfants brûlés dans le bronze inassouvi de Moloch furent peut-être moins habiles?

Mais "Qui chante les Guerres Puniques?" demande l'épigramme final sur un mode anacréontique, accompagné par la flûte de Pan? Dans le sillage du navire heureux, seules les étincelles du flambeau d'Eros l'indompté crépitent.

Gabriele d'Annunzio



Il terzo secolo A.C., l'epoca storica di cui qui sono raccolte e collegate in una finzione avventurosa alcune grandi immagini, reca forse il più tragico spettacolo che la lotta delle stirpi abbia dato al mondo. Gli eventi e gli eroi sembrano operare secondo la virtù del fuoco infaticabile. Il soffio della guerra converte i popoli in una specie di materia infiammata, che Roma si sforza di foggiare a sua simiglianza. La fortuna avversa — come si vede nell'irruzione di Annibale "nato in tutt'arme" — sembra non cancellare ma sì approfondire l'impronta tremenda. La pace che sarà romana su l'intero Mediterraneo — è ancora un vanissimo nome nella bocca stessa di Quinto Fabio. Simile a quella sua toga rude, l'anima di Roma non è gonfia se non di volontà ostile e intrepida. Nessuna energia naturale eguaglia in ritmo irresistibile la possanza e la costanza dell'urbe fondata dall'eroe selvaggio in cui lo spirito violento del marte italico si congiunge all'afflato misterioso della vesta orientale.

Qui è il conflitto supremo di due stirpi avverse, condotte veramente dal genio del fuoco "che tutto doma, che tutto divora. Sire possente di tutto, artefice sempiterno". Per ciò la creatura inconsapevole, che passa incolume a traverso l'ardore dei fati, è nomata Cabiria, con un nome evocatore dei demoni vulcanici, degli operai igniti e occulti i quali travagliano senza tregua la materia dura e durevole. Per ciò è qui la visione dell'isola ardente che la mano erculea della gente dorica sembra aver foggiato nel tipo della compiuta grandezza. La montagna, che fu mistico sepolcro di Empedocle, segna qui il ritmo iniziale: di vita e di morte, di creazione e di distruzione, di splendore e d'oscuramento.

Casi prodigiosi, straordinarie fortune, fulminee ruine. La virtù dell'uomo pare senza limiti, da che il Macedone ha superato Ercole e Bacco, il Semidio e il Dio. La forza procede per salti formidabili, belluina e divina; non toccando la terra se non a moltiplicare il suo impeto. La sentenza di Pirro dall'elmetto ornato di corna d'ariete non è se non una parola d'oracolo sospesa sul mondo. "A chi il retaggio? Al ferro che meglio trapasserà, che meglio taglierà". Dunque alla corta larga e aguzzata spada romana.

Ed ecco, si compie ciò che non mai fu veduto in terra, che non mai fu scritto negli annali: una grande civiltà umana crolla intieramente, d'un tratto, con i suoi idoli mostruosi, con i suoi valori antichi e nuovi, con la sua tristezza e con la sua cupidigia, con la sua volontà di dominio senza pazienza, con la sua smania d'avventura senza eroismo, crolla d'un tratto come una falsa stella che precipiti non lasciando se non un poco di fumo e di scoria. Il periplo di Annone, qualche medaglia corrosa, alcuni versi di Plauto: non altro resta del vasto e atroce mondo cartaginese.

Le ceneri dei fanciulli arsi nel bronzo insaziato di Moloch furono forse meno labili.

"Or chi canta le guerre puniche?" dice il finale epigramma di sapore anacreontico, accompagnato dal flauto di Pan. E sole le faville della fiaccola di Eros indomito ora crepitano nella scia della nave felice.

Gabriele D'Annunzio



L'utilisation des noms de d'Annunzio et de Pizzetti pour un film comme Cabiria qui, dans sa structure narrative et par la richesse des moyens employés était la consécration d'une industrie cinématographique italienne en pleine maturité — perçue comme étant la somme de nombreuses et plus que dignes contributions "artisanales" — traduit de façon emblématique l'esprit mystificateur dans lequel une bonne partie de l'intelligentsia italienne appréhendait le cinéma. La contribution effective du poète a tout de suite été redimensionnée mais, à l'époque où le film est sorti, le nom de Giovanni Pastrone fut relégué au second plan par celui de d'Annunzio qui fut considéré comme étant l'unique inspirateur et auteur de l'oeuvre. De cette façon, avant même que le film ne sorte, on pouvait lire dans le "Corriere della Sera":

"Le mélange des éléments cinématographiques musicaux et vocaux a été une réussite et le spectacle de la grande vision historique de d'Annunzio, qui est une des plus grandes tentatives artistiques en son genre réalisée jusqu'à présent, est vraiment magnifique. Le remarquable effort de l'Itala Film de Turin, qui pour financer Cabiria a dépensé un million, a été couronné d'un succès digne de cet évènement artistique". Et ce même d'Annunzio déclarait dans une interview:

"La maison d'édition, par l'ampleur de son action et par sa témérité, a sans aucun doute fait un effort sans précédent. Il s'agit de grandes compositions historiques allant de pair avec une fiction qui s'adresse au sentiment populaire le plus simple. Mon très cher ami Ildebrando da Parma a composé un admirable poème symphonique sur Cabiria".

Au delà de l'incomparable efficacité du battage entrepris par d'Annunzio, la réalité — sourtout quand il s'agit de la participation de Pizzetti — est bien differente. Tout en étant convaincu que le film était l'oeuvre du poète, la correspondance échangée avec d'Annunzio et Pastrone, révèle la réticence, les doutes et enfin le manque de conviction avec lesquels le compositeur a collaboré avec ce qui voulait être le premier exemple italien de fusion totale entre cinéma et musique, cinéma et littérature. Après avoir rencontré Pastrone à Turin, avec qui il avait pris des contacts poussé par d'Annunzio, Pizzetti écrivait à ce dernier en juillet 1913.

"J'ai vu à Turin l'Ing. Pastrone qui m'a proposé d'écrire l'accompagnement musical de son roman cinématographique. Je devais donner une réponse rapidement et je ne savais pas si j'allais accepter ou refuser étant donné ma profonde aversion pour le cinéma. J'ai demandé à être payé 10.000 lires avec le vague espoir que ce serait refusé (puis je me suis rendu compte que 10.000 lires représentaient peu par rapport à la somme de travail demandée).
Mais l'Ing. Pastrore a accepté et je n'ai plus su quoi dire, j'ai fini par signer le contrat.

Depuis hier je suis très triste. Maria (Maria Stradivari, son épouse) essaye de me persuader que le fait d'écrire de la musique symphonique pour une oeuvre cinématographique n'est pas une chose dont je doive rougir. Il me semble, personnellement, avoir commis une action lâche en signant le contrat. Parce que je sens que ma musique n'ajoutera rien à l'effet du cinéma, je sens que je ne serai jamais assez touché pour pouvoir composer avec joie, avec amour. Et si j'insistais, je ne serais capable que d'écrire des pages et des pages de musique insignifiante, de bruits plus ou moins agréables, une musique sur laquelle, moi le premier, je rirais et que je ne supporterais pas si elle était signée par un autre. Une musique indigne de moi (...)

Vous savez que j'aime votre poésie, votre oeuvre de romancier et de poète dramatique (...) Mais ce roman de Sofonisba ne vous sera pas assez proche, il sera contaminé par le travail des cinéastes. Vous devrez construire votre roman vous-même, sans devoir vous mettre d'accord avec qui que ce soit. Moi, je devrais surtout me mettre d'accord avec les images animées et les effets spéciaux...

Je ne sais pas comment vous dire ce que je sens en moi. Je peux seulement vous dire que je refuserai d'écrire la partition et que je renoncerai aux 10.000 lires (...) Je maudis mon sort mais je ne veux pas dévier. Vous avez pensé à moi, à un moyen de me faire gagner une certaine somme d'argent. Et moi, sincèrement, je vous suis reconnaissant d'avoir pensé à moi, de tout mon coeur: mais si j'écrivais la musique pour le film tiré de votre roman, je ne gagnerais pas les 10.000 lires, je les volerais, ou tout au moins, il me semblerait les avoir volés. Ce serait le paiement de l'outrage que j'aurais fait à ma pureté et cela m'offenserait encore plus. Je ne sais pas ce que vous penserez de moi, de cette lettre et de mes scrupules... Je n'ai peut être pas la force d'un homme qui peut vaincre dans la vie (...)

Votre cas est bien différent. Vous réussirez là où personne n'a réussi: à faire passer un souffle de noblesse, de dignité artistique même dans le cinéma et puis, comme je l'ai déjà dit, vous n'aurez aucun contact avec ceux qui réaliseront la mise en image de votre roman. Mais quand même, permettez-moi de vous dire ceci, permettez-le moi en raison de cette profonde affection plus fraternelle que je ressens pour vous, mais quelle souffrance quand je pense que vous écrivez ou que vous écrirez une oeuvre pour le cinéma!.. Jamais comme aujourd'hui j'ai senti comme la vie peut-être pleine d'amertume".

Pizzetti donnait sa décision à Pastrone le 6 août, ce dernier lui répondait le 13 de ce même mois en lui conjurant de rassurer le musicien sur la qualité artistique de l'oeuvre pour laquelle il lui avait été demandé de collaborer et afin de renforcer cette mystification dont Pizzetti, comme on a pu s'en rendre compte, avait capté toute la portée:

"Je me permettrai seulement de vous faire observer qu'un des points sur lequel vous aviez insisté en prenant votre décision (les autres je ne les connais pas) était que je ne vous propose pas une musique de cinéma, Dieu m'en garde! Plutôt une bonne musique, saine, élevée, noble ou sublime ou si vous préférez, de toutes les manières, une musique digne de vous et de d'Annunzio.

MUSICA DI CABIRIA

La tendenza verso la creazione di una cinematografia "colta", che emerga dalla produzione corrente prefiggendosi intenti dichiaratamente artistici, è un fenomeno del tutto europeo, mentre negli Stati Uniti il cinema perde fino dall'inizio l'aspetto artigianale per diventare un'industria mossa piuttosto da interessi economici, in cui la ricerca di un miglioramento qualitativo è legata al desiderio di attirare le classi più elevate, con maggiori disponibilità economiche. In Italia, dove già con Inferno *si era cercato un avallo del mondo della cultura, la definitiva accettazione venne con l'avvicinamento di d'Annunzio per opera di Ricciotto Canudo, che ricavò le sceneggiature da lavori come* L'Innocente *e* Giovanni Episcopo. *Intorno al 1910 altri letterati si dedicarono alla riduzione di opere proprie o altrui per il cinema, talvolta anche con una certa dose di convinzione. Scriveva nel 1910 Guido Gozzano:*

Io che ho resistito alle lusinghe... pecuniarie dei massimi fogli quotidiani [...] io che ho resistito e resisto alla prova del teatro [...] ho accettato con piacere di rivelare le mie fantasie in una pellicola vertiginosa [...] Ho ridotto per cinematografo i temi più originali del mio volume di fiabe [...] ogni pellicola col suo quadro favoloso e il suo commento in versi, mi è cara come un mio lavoro letterario, e non esiterò a firmarla e tutelarla come i miei volumi di prosa e poesia.

L'uso dei nomi di d'Annunzio e Pizzetti per un film come Cabiria, *che nella struttura narrativa e per la ricchezza dei mezzi impiegati consacrava la raggiunta maturità dell'industria cinematografica italiana — intesa come la somma di molti e più che degni contributi "artigianali" —, riassume in forma emblematica lo spirito mistificatorio col quale buona parte della* intelligencija *italiana si era accostata al cinema. L'effettivo contributo del poeta è stato in seguito ridimensionato, ma all'epoca dell'uscita del film la figura di Giovanni Pastrone venne messa completamente in ombra dal nome di d'Annunzio, lasciato credere ad arte l'ispiratore e autore unico dell'opera. In tal modo, prima ancora che il film uscisse, si poteva già leggere sul "Corriere della Sera": "La fusione degli elementi cinematografici musicali e vocali è riuscita veramente perfetta e lo spettacolo della grande visione storica di d'Annunzio, che costituisce il più grande tentativo d'arte del genere fin qui compiuto è veramente magnifico. Il nobile sforzo dell'Itala film di Torino, che per allestire Cabiria ha profuso un milione, è stato coronato da un successo degno dell'avvenimento d'arte". E d'Annunzio stesso, in una intervista, dichiarava:*

La casa editrice ha senza dubbio concluso il più grande e ardito sforzo che mai sia stato fatto in quest'arte. Si tratta di grandi composizioni storiche collegate da una finzione avventurosa che si rivolge al più ingenuo sentimento popolare. E il mio dilettissimo Ildebrando da Parma ha composto su Cabiria *un mirabile poema sinfonico.*

Al di là del battage *inscenato con impareggiabile efficacia da d'Annunzio, la realtà — specie per quanto riguarda il contributo di Pizzetti — risulta però sostanzialmente diversa. Nonostante anch'egli fosse convinto che il film era opera del poeta, la corrispondenza intercorsa con d'Annunzio e Pastrone rivela la reticenza, i dubbi, infine la scarsissima convinzione con cui il compositore collaborò a quello che si era voluto contrabbandare come il primo esempio italiano di massima fusione tra cinema e musica, cinema e letteratura. Dopo aver incontrato a Torino Pastrone, col quale si era messo in contatto su indicazione di d'Annunzio, Pizzetti scriveva a quest'ultimo nel luglio del 1913:*

A Torino vidi l'Ing. Pastrone, dal quale ebbi la proposta di scrivere l'accompagnamento musicale del Suo romanzo cinematografico. Dovevo rispondere subito, e non sapevo se accettare o rifiutare, data la mia profonda avversione per il cinematografo.

Chiesi 10.000 lire di compenso, con la vaga speranza di un rifiuto (poi mi sono accorto che 10.000 lire non sono molte per la mole del lavoro). Invece l'Ing. Pastrone accettò. Ed io non seppi più cosa altro dire, e mi lasciai trascinare a firmare il contratto.

Ed ora, anzi da ieri, sono in uno stato d'animo tristissimo. Maria [Maria Stradivari, la consorte] cerca di persuadermi che lo scrivere la musica sinfonica per una Sua opera cinematografica non è cosa della quale io possa menomamente arrossire: a me pare, quasi, di aver commesso, col porre la firma al contratto, un'azione vigliacca. Perché sento che la mia musica non potrà aggiungere nulla all'effetto della cinematografia; sento che non riuscirò mai a commuovermi tanto da comporla con gioia, con amore. E se insistessi non riuscirei ad altro che a scrivere pagine e pagine di musica insignificante, di rumore più o meno spiacevole, musica della quale io per primo riderei o avrei schifo se portasse la firma di un altro, musica indegna di me [...]

Ella sa che io amo la Sua poesia, e la Sua opera di romanziere e di poeta drammatico [...] Ma quel romanzo di Sofonisba sarà troppo poco Suo: sarà tutto contaminato dall'opera dei cinematografisti. Ella potrà costruire il Suo romanzo da sé, senza doversi mettere d'accordo con chicchessia; io dovrei andare d'accordo, oltre tutto, con la fotografia animata, con i trucchi scenici...

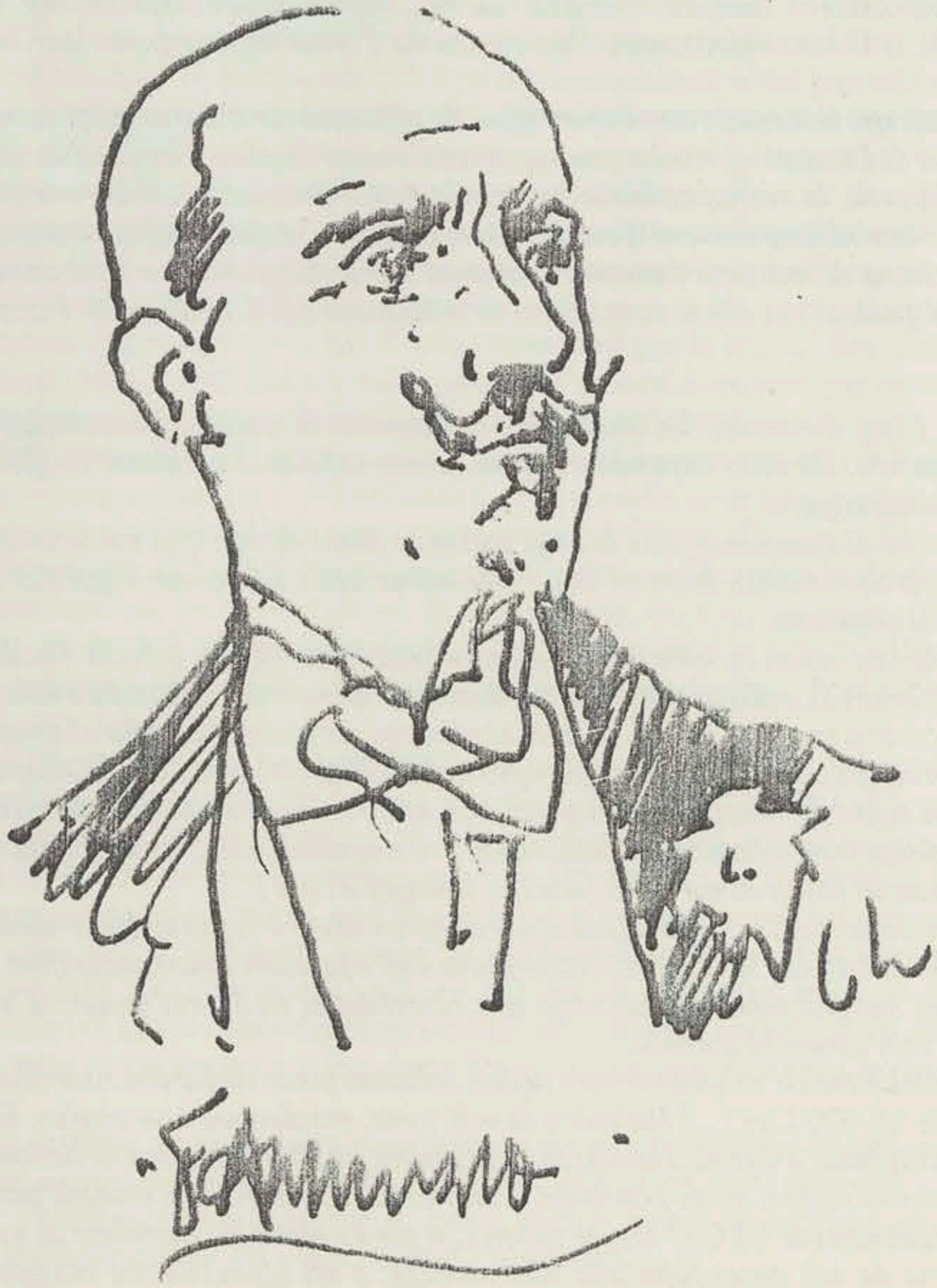
Non so come dirLe ciò ch'io sento dentro di me: soltanto posso dirLe che rinunzierò a scrivere la partitura. E rinunzierò anche alle 10.000 Lire [...] Maledico la mia sorte, ma deviare non voglio. Ella ha pensato a me, anche in quest'ultima contingenza, a darmi il modo di guadagnare una certa somma di denaro. Ed io, sinceramente, *le sono grato di aver pensato a me, grato con tutto il cuore: ma se scrivessi la musica per la cinematografia del Suo romanzo non le guadagnerei le 10.000 lire, le ruberei, o per lo meno mi parrebbe di averle rubate; mi parrebbe il pagamento dell'offesa da me stesso fatta alla mia purezza: e mi offenderebbe maggiormente. Non so cosa Ella*

Et après tout ça, si vous continuez à ne pas vouloir accepter le contrat, (j'ajouterai que personnellement, je regrette de perdre un collaborateur que je considerais comme génial) j'accepterai de l'annuler tranquillement, tout aussi amicalement que quand nous l'avions signé''.

Mais au début de 1914, Pizzetti reprenait les pourparlers avec Pastrone en écrivant tout d'abord quatre morceaux puis un seul: ''La Symphonie du Feu'' pour baryton, choeur mixte et orchestre. Il y travaille pendant toute la seconde moitié du mois de janvier, et au début de février, elle est terminée. En effet, dans une de ses lettres à d'Annunzio du 16 février il disait: ''Cela fait huit jours que j'ai fini d'écrire La Sinfonia del Fuoco et le copiste me donnera demain l'exemplaire que j'enverrai à Turin. La composition est réussie, pleine de... feu et d'énergie. Mais elle donnera du fil à retordre à ceux qui devront la dirigent et également aux interprètes. Nous aurons besoin d'un orchestre de premier ordre et d'un choeur tout aussi compétent. Le choeur n'est pas utilisé de façon rigoureuse, à 4, 5 ou même plusieurs parties''.

Pratiquement, si on retient que les orchestres de cinéma du début du siècle étaient composés de sections réduites, si ce n'est simplifiées, dans lesquelles par exemple, la section des violes était presque toujours éliminée (alors que dans la symphonie du Feu il y a six premières et six deuxièmes violes), il est évident que le musicien — et c'est ce que nous disait Bruno Pizzetti — veut empêcher que sa musique soit diffusée hors des salles de cinéma de premier ordre. En conséquence, l'unique éxécution de la Symphonie dont on connaît la date précise est celle du 18 avril 1914 à Turin (dirigée par Manlio Mazza, ex-élève de Pizzetti), à l'occasion de la première du film (mais A. De Angelis se souvient d'une représentation à Rome, toujours en 1914, au théâtre Costanzi). Comme si cela ne suffisait pas, Pizzetti n'a jamais inclus cette symphonie dans ses concerts, il refusa même que d'autres chefs la dirige et en 1931, alors que Pastrone avait en projet une édition sonorisée du film, ce qui aurait définitivement résolu tous les problèmes et profité au compositeur, Pizzetti ne lui donna pas la permission d'enregistrer la bande son.

texte extrait du
programme CABIRIA
du MAGGIO FIORENTINO



potrà pensare di me, e di questa mia lettera, e dei miei scrupoli... Forse che io non ha la tempra di un uomo che nella vita può vincere [...]

Il caso Suo è ben differente. Ella riuscirà a ciò che nessuno ha ancora saputo fare: riuscirà a far passare un soffio di nobiltà, di dignità artistica anche nel cinematografo, e poi, come ho già detto, Ella non avrà alcun contatto con la realizzazione scenico- fotografica del Suo romanzo. Eppure — mi permetta di dirLe questo, me lo permetta per quel'affetto profondissimo e più, più che fraterno che io sento per Lei — e pure quanto dolore mi fa il pensare che Ella sta scrivendo o scriverà un'opera per il cinematografo!... Non mai come ora ho sentito come la vita sia piena di amarezza.

Della propria decisione Pizzetti dava comunicazione il 6 agosto anche a Pastrone, che rispondeva il 13 dello stesso mese premurandosi di rassicurare il musicista sul livello artistico dell'opera per la quale si richiedeva la sua collaborazione, e rafforzando così quella mistificazione di fondo della quale Pizzetti, come si è visto, aveva colto — pur dalla propria ottica — tutta la portata:

Mi permetterò solo osservare alla ragione ch'Ella adduce come dominante della decisione presa (le altre non le conosco!) ch'io non le affidai musica cinematografica, *Dio me ne guardi!, bensì musica buona, sana, elevata, nobile o sublime, se meglio vuole, in ogni caso degna del di Lei nome, di d'Annunzio e del lavoro.*

E dopo questo s'Ella vorrà insistere nel disdire l'impegno, le dirò ancora che, personalmente, rimpiango di perdere un collaboratore che avevo indovinato geniale, e poi acconsentirò all'annullamento del contratto, così alla buona, come da buoni amici s'era firmato.

Agli inizi del 1914, però, Pizzetti riprendeva le trattative con Pastrone, impegnandosi a scrivere prima quattro pezzi, poi uno solo, la Sinfonia del fuoco *per baritono, coro misto e orchestra; la composizione lo vide impegnato per la seconda metà del mese di gennaio, e ai primi di febbraio era compiuta. Scriveva infatti a d'Annunzio il 16 febbraio: "Otto giorni or sono terminai di scrivere la* Sinfonia del fuoco, *e domani avrò dal copista l'esemplare che manderò a Torino. La Composizione è riuscita bene, piena di... fuoco e di energia. Ma darà del filo da torcere a chi dovrà dirigerla e anche agli esecutori. Ci vorrà un'orchestra di primo ordine e un coro non meno buono. Il coro vi è trattato senza riguardi, a quattro, cinque e anche più parti". In pratica, se si tiene conto del fatto che le orchestre cinematografiche attive nel primo ventennio del secolo erano costituite da organici ridotti e comunque semplificati, in cui, ad esempio, la sezione delle viole era quasi sempre esclusa (mentre nella* Sinfonia del fuoco *vi sono sei viole prime e sei seconde), appare chiara la volontà del musicista — come già rilevato da Bruno Pizzetti — di voler scoraggiare la diffusione delle sue musiche al di fuori delle sale cinematografiche di prim'ordine. Di conseguenza, l'unica esecuzione della* Sinfonia *di cui si abbia notizia certa è quella del 18 aprile 1914, a Torino (diretta da Manlio Mazza, ex allievo di Pizzetti), in occasione della "prima" del film (ma A. De Angelis ne ricorda una rappresentazione a Roma, sempre nel '14, al Teatro Costanzi). Come se ciò non bastasse, Pizzetti non incluse mai il brano nei suoi concerti né lasciò che altri lo dirigessero e nel 1931, quando Pastrone progettava un'edizione sonorizzata del film, grazie alla quale si sarebbero aggirati una volta per tutte gli ostacoli esecutivi con indubbie garanzie per il compositore, Pizzetti gli negò il consenso alla registrazione della colonna musicale.*

testo estratto
dal programma CABIRIA
del MAGGIO FIORENTINO



Manifesto d'epoca per la
rappresentazione di Cabiria
in Giappone

L'eroe romano dell'azione si chiama
(Plinio)

Fulvio Axilla.

Il suo compagno strapotente
è un liberto, del prese prode
dei Marsi, nomato Maciste
(che è un antichissimo soprannome
del semidio Ercole).

La matrice Croèssa.
La bambina rapita Eunòa.

Autografo di d'Annunzio

(ANONYME, "CABIRIA" DE D'ANNUNZIO AU LIRICO, DANS "L'AVANTI", 19 AVRIL 1914).

Gabriele D'Annunzio ajoute une autre corde à son arc: le cinéma et transforme la première d'un film en "un évènement" dont on doit rendre compte. Hier, la vaste salle du Lirico était trop petite pour satisfaire la curiosité des amateurs du genre et puisque Cabiria, plus que n'importe quelle autre production de D'Annunzio, a satisfait, bien plus, dépassé toutes les espérances du public, on peut prévoir que la nouvelle oeuvre de D'Annunzio rassemblera à nouveau, au théâtre de Via Larga, le tout Milan et sa province.

Cependant, comme invention, comme fable, comme intrigue, Cabiria ne fait pas tellement honneur à l'imagination de l'"Imaginifico" et pourrait même être signé, sans que personne ne s'en aperçoive, par un auteur infiniment plus modeste que celui de la "Figlia di Jorio". C'est un de ces mélanges, monté tant bien que mal et qui ne respecte, ni la logique, ni la vraisemblance: enlèvements, fugues, poursuites, la jeune fille (personnage principal) sauvée deux ou trois fois quand on pense qu'elle est irrémédiablement perdue; perdue, quand on pense qu'elle est définitivement à l'abri. (...)

Mais il ne faut pas oublier que dans ce genre d'oeuvre, l'intrigue n'est qu'un prétexte pour faire de grandes fresques avec beaucoup de figurants. De ce point de vue Cabiria respecte à la perfection ses obligations. Sa grande valeur, qui est indiscutable, est dans la richesse et dans la variété des scènes, dans la maîtrise et la perfection du travail. On voit des scènes d'une admirable compléxité où règne une parfaite harmonie de mouvement réglé avec une science et un coup d'oeil stupéfiant. (...)

Même les acteurs ont une présence physique ou une qualité d'expression tout à fait remarquable, et Sofonisba est une excellente interprète tout comme Maciste, un superbe athlète.

Quant à la "Sinfonia del fuoco" du Maestro Ildebrando da Parma, aux invocations du grand prêtre à Moloch et au choeur, il me semble que ce ne sont pas des compositions qui peuvent apporter la gloire à Pizzetti ni ajouter quoique ce soit au film.

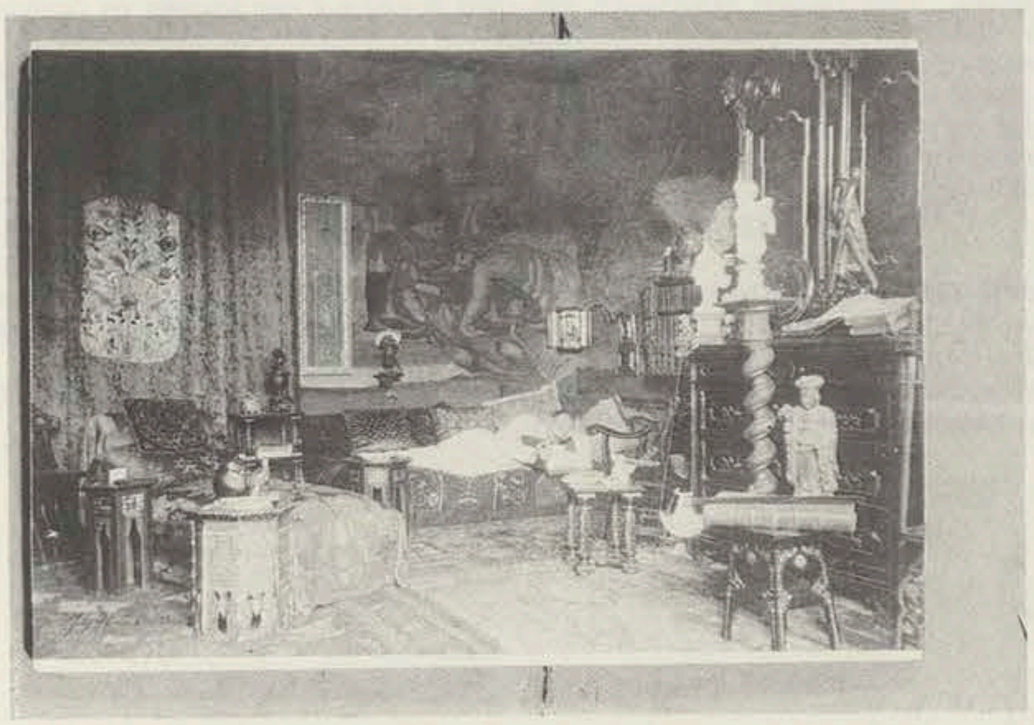
Je ne serais pas surpris, qu'à n'importe quel moment, elles disparaissent du programme et que cela ne suscite ni étonnement, ni protestations.



D'Annunzio nello studio
della Capponcina a Firenze
Foto Mario Nunes Vais - Gabinetto Fotografico Nazionale - I.C.C.D. Roma

(ANONIMO, "CABIRIA" DI D'ANNUNZIO AL LIRICO, IN "L'AVANTI", 19 APRILE 1914).

Gabriele D'Annunzio, che per provvedere "di carne rossa i suoi levrieri" lavora anche nel cinematografo, fa si che anche la prima rappresentazione di un film, diventi un avvenimento notevole, di cui bisogna render conto. Ieri la vasta sala del Lirico era troppo ristretta per la curiosità degli amatori del genere, e poiché Cabiria, più d'ogni altra produzione dannunziana, ha soddisfatta, anzi, superata la grande aspettativa del pubblico, si può prevedere che il nuovo parto dannunziano richiamerà al teatro di Via Larga tutta Milano e la provincia ancora.
Tuttavia, come invenzione, come favola, come intreccio, Cabiria non fa troppo onore all'immaginazione dell'imaginifico: così com'è potrebbe anche portare, senza che nessuno se ne accorgesse, una firma infinitamente più modesta di quella dell'autore della "Figlia di Jorio". É uno dei soliti zibaldoni, tirati già alla diavola, senza rispetto, né alla logica, né alla verosimiglianza: rapimenti, fughe, inseguimenti; la protagonista salvata due o tre volte, quando la si crede irremissibilmente perduta; perduta, quando la si crede definitivamente al sicuro. (...)
Ma, non bisogna dimenticare che in lavori di questo genere, l'intreccio non è che il pretesto a vasti quadri e a grandi figurazioni, e da questo punto di vista Cabiria assolve magnificamente i suoi obblighi. Il suo valore sommo e indiscutibile è nella ricchezza e nella varietà delle scene, nella sicurezza e nella perfezione della fattura. Vi si incontrano quadri di un'ammirevole complessità, resi con perfetta armonia di movimento; coordinati con una sapienza e un colpo d'occhio stupefacente. (...)
Anche gli esecutori vantano presenza fisica o virtù d'espressione singolarissime, e Sofonisba è una eccellente interprete come Maciste un superbo campione atletico.
Quanto alla "Sinfonia del fuoco" del Maestro Ildebrando da Parma, e alle invocazioni a Moloch, del gran sacerdote, e al coro, non ci sembrano composizioni di natura tale da aggiungere fama al Pizzetti o attrattive al film.
Non mi sorprenderebbe che scomparissero quando che sia dal programma senza suscitar meraviglio o proteste.



D'Annunzio nel Villino Mammarella
Foto Michetti - Gabinetto Fotografico Nazionale - I.C.C.D. Roma
Si ringrazia il Vittoriale degli italiani (Fondazione D'Annunzio)

ILDEBRANDO PIZZETTI

Parme, 20 septembre 1880
Rome, 13 février 1968

Commence ses études sous la direction de son père, professeur à l'Ecole de Musique de Reggio Emila. En 1895, il s'inscrit au conservatoire de Parme où il est l'élève, entre autres, de Giovanni Tebaldini et où, en 1907, on lui confiera la chaire de composition. En 1908, il se transfère à Florence où il enseigne au conservatoire "Cherubini" et en devient le directeur en 1917. Il participe activement à la vie culturelle de la ville, en contact étroit avec les intellectuels de la "Voce": avec Giannotto Bastianelli il fonde le journal "Dissonanze", et joue un rôle important en tant que critique musical de la "Nazione". De 1924 à 1936, il est directeur du conservatoire de Milan; puis il succède à Respighi dont il prend la chaire de perfectionnement en composition à l'Académie de Santa Cecilia, qu'il occupera jusqu'en 1951. Il est également chef d'orchestre et présente surtout ses propres compositions. Parmi les nombreux hommages qu'il a reçus pour son oeuvre de compositeur il y a sa nomination en 1939 comme "Accademico d'Italia" et la présidence de l'Académie de Santa Cecilia de 1948 à 1951, De toute son oeuvre, qui est très vaste, les plus importantes sont: Fedra (1915), Dèbora e Jaele (1922), Fra Gherardo (1928), Lo Straniero (1930), Orsèolo (1935), l'Oro (1947), Vanna Lupa (1949), Ifigenia (1950), Cagliostro (1952), La Figlia di Iorio (1954), l'Assassinio nella cattedrale (1958), Il calzare d'argento (1961), Clitennestra (1965). Il écrit le livret lui-même pour la plupart de ses opéras. De sa longue collaboration avec D'Annunzio il y a le témoignage de la musique de la "Nave" et "La Pisanella".

Dans le domaine symphonique, succèdent aux préludes pour l'Edipo Re (1904), la Symphonie en là (1940), le concerto dell'Estate (1928), le Concerto pour violon (1945). En plus d'une riche production de musique de chambre et de nombreuses poésies lyriques chantées, il a composé la musique pour quelques films parmi lesquels: Cabiria (1914) et Scipion l'Africain (1937);

JACQUES MERCIER

Jacques Mercierest né à Metz le 11 novembre 1945.

Après avoir poursuivi simultanément, dans sa ville natale, des études littéraires et musicales, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient, en 1972, le premier prix de direction d'orchestre à l'unanimité. La même année, il remporte également le premier prix au Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre de Besançon.

Lauréat de la Fondation de la Vocation, détenteur des prix Albert Roussel et Albert Wolff lequel lui a été décerné par la SACEM, Chef associé à l'Orchestre Philharmonique de Lorraine, Jacques MERCIER est nommé Directeur Artistique — Chef permanent de l'Orchestre National d'Ile de France en septembre 1982.

Qualifié à Berlin de "Souveräner Dirigent", Jacques MERCIER dirige par ailleurs les plus grandes formations symphoniques étrangères que ce soit à Londres, Münich, Stockholm, Bruxelles, Genève ou Tokyo...

En 1987, année "France-Brésil", c'est Jacques MERCIER qui, dans le cadre d'une tournée en Amérique du Sud, a été choisi pour représenter son pays à la tête des plus importantes phalanges brésiliennes.

De Jacques MERCIER, la presse dit que "Chef très inspiré, non pas seulement bouillant de vitalité mais sachant au mieux galvaniser tout un plateau, il a su imposer, en très peu de temps, l'image d'un musicien multidimensionnel, à l'aise à la fois dans l'opéra mozartien ou rossinien, la symphonie classique ou romantique et — last but not least — la musique d'aujourd'hui".

ORCHESTRE NATIONAL D'ILE-DE-FRANCE

Jouer un rôle déterminant dans la diffusion de la production symphonique, lyrique, chorégraphique et instrumental, à Paris et dans la région de l'Ile-de-France, est un des buts essentiels de cet orchestre, Il a été créé par Marcel Landowski alors qu'il était responsable de la Musique au Ministère des Affaires Culturelles. Depuis 1982, Jacques Mercier en est le chef d'orchestre permanent.

C'est justement Jacques Mercier qui a dirigé, pour la première fois, la suite symphonique pour Intolerance de Griffith, composée par Antoine Duhamel, et Pierre Jansen à l'occasion du Festival d'Avignon de 1986.

ILDEBRANDO PIZZETTI

Parma, 20 settembre 1880
Roma, 13 febbraio 1968

Inizia gli studi sotto la guida del padre, insegnante alla scuola musicale di Reggio Emilia. Nel 1895 si iscrive al conservatorio di Parma, dove è allievo, tra gli altri, di Giovanni Tebaldini, e dove nel 1907 gli verrà affidata la cattedra di composizione. Nel 1908 si trasferisce a Firenze, dove insegna al conservatorio «Cherubini» di cui diviene direttore nel 1917. Partecipa attivamente alla vita culturale della città, in stretto contatto con gli intellettuali della «Voce»: insieme con Giannotto Bastianelli fonda il periodico «Dissonanze», ed esercita un ruolo importante come critico musicale della «Nazione». Dal 1924 al '36 è direttore del Conservatorio di Milano; quindi succede a Respighi nella cattedra di perfezionamento in composizione all'Accademia di Santa Cecilia, che terrà fino al '51. Svolge anche attività di direttore d'orchestra, presentando soprattutto le proprie composizioni. Fra i numerosi riconoscimenti resi alla sua opera di compositore, la nomina nel '39 ad accademico d'Italia, e la presidenza dell'Accademia di Santa Cecilia dal '48 al '51. Nel suo vastissimo catalogo, spiccano le opere "Fedra" (1915), "Dèbora e Jaele" (1922), "Fra Gherardo" (1928), "Lo straniero" (1939), "Orsèolo" (1935), "L'oro" (1947), "Vanna Lupa" (1949), "Ifigenia" (1950), "Cagliostro" (1952), "La figlia di Iorio" (1954), "L'assassinio nella cattedrale" (1958), "Il calzare d'argento" (1961), "Clitennestra" (1965), quasi tutte su libretto proprio. Del lungo sodalizio con D'Annunzio sono testimonianza le musiche per "La nave" e "La pisanella". In campo sinfonico, dopo i preludi per "l'Edipo Re" (1904), la "Sinfonia" in la (1940), il "Concerto dell'estate" (1928), i "Canti della stagione alta" per pianoforte e orchestra (1930), il "Concerto" per violino (1945). Inoltre una ricca produzione da camera e numerose liriche vocali, e i commenti musicali per alcuni film, tra cui spiccano quelli per "Cabiria" (1914) e per "Scipione l'africano" (1937).

JACQUES MERCIER

Nato a Metz nel 1945, si dedica nella città natale a studi letterari e musicali, si perfeziona al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi, dove nel 1972 ottiene il primo premio in direzione d'orchestra. Nel medesimo anno vince il concorso dei giovani direttori d'orchestra di Besançon, oltre a un premio speciale della Fondazione Albert Roussel.

Nel settembre 1982 è nominato Direttore Artistico e direttore d'orchestra permanente de "L'Orchestre National d'Ile de France". Designato a Berlino "Souveräner Dirigent", è a capo di molte tra le più importanti formazioni sinfoniche straniere a Londra, Monaco, Stoccolma, Bruxelles, Ginevra, Tokio, ecc.

Nel 1987 per l'anno "Francia-Brasile" viene scelto per rappresentare il suo paese in una tournée in America del sud alla direzione delle più grandi orchestre brasiliane.

Di lui dice la stampa: "Direttore ispirato, di vitalità dirompente e di presa eccezionale sul pubblico, ha saputo imporre in breve tempo l'immagine di un musicista multidimensionale, a suo agio sia in opere mozartiane, sia rossiniane, come in sinfonie classiche o romantiche e — last but not least — nella musica contemporanea".

ORCHESTRE NATIONAL D'ILE-DE-FRANCE

L'intento fondamentale di questo complesso è di svolgere un ruolo determinante nella diffusione della produzione sinfonica, lirica, coreografica e strumentale a Parigi e nella regione del'Ile-de-France. La costituzione dell'Orchestre National d'Ile-de-France è opera di Marcel Landowski, quando questi era responsabile per la musica al Ministero degli affari Culturali.

Dal 1982 ha Jacques Mercier come suo direttore stabile.

Proprio sotto la guida di Jacques Mercier è stata eseguita per la prima volta la suite sinfonica per "Intolerance" di Griffith, composta da Antoine Duhamel e Pierre Jansen, in occasione del Festival d'Avignone nel 1986.

* LE MARTYRE DE SAINT-SEBASTIEN *

VILLA MEDICI

29 e 30 luglio ore 21,30

Musica
CLAUDE DEBUSSY

DEBUSSY

Testo
GABRIELE D'ANNUNZIO

D'ANNUNZIO

Realizzazione
JEAN-PAUL CHAMBAS

Collaborazione alla regia
JEAN-PIERRE VINCENT

Assistente
SYLVIE CASSINI

Scene e Costumi
JEAN-PAUL CHAMBAS

Assistente
BERNARD MICHEL

Drammaturgia
CATHERINE NADAUD

Direzione Musicale
GREGORZ NOWAK

Solisti
ELIZABETH VIDAL, soprano coloratura
FRANCINE LAURENT, soprano
MADELEINE JALBERT, contralto
ELIZABETH GLAUSER, contralto

Attori
L' Imperatore FRANÇOIS CHATTOT
San Sabastiano BRUNO WOLKOWITCH
Fanciulla malata di febbre CATHERINE VALABREGUE

Ideazione Luci
ALAIN POISSON
assistito da JEAN-YVES MORVAN
ORCHESTRA SINFONICA E CORO DI ROMA DELLA RAI

COMPARSE

Le cinque sorelle
SANDRA FRANZO
CONSUELO LOLLOBRIGIDA
ROBERTA GHELFI
LAURA MANCINI
PAOLA COCURULLO

LE MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN

Le sette streghe
NICOLETTA GUALDI
CARLA MARIA DITORO
LUCIA MACALE
VALERIA D'ANGELO
ROSSANA ANNACONDIA
CLAUDIA MEDICI
NOEMI MARZIALI

I sei arcieri
MASSIMO CALABRÒ
RENATO MAZZARELLA
PIERLUIGI BELLO
ROBERTO UNEDDU
ALBERT SCHONEVELD
CARLO RICCIOLI

La madre
MARA MAZZUCCHINI

Sostituto
IVANO SERVI

Realizzazione costumi
MINE VERGES

Costruzione Scene e Sculture
GIUSEPPE BALDUCCI

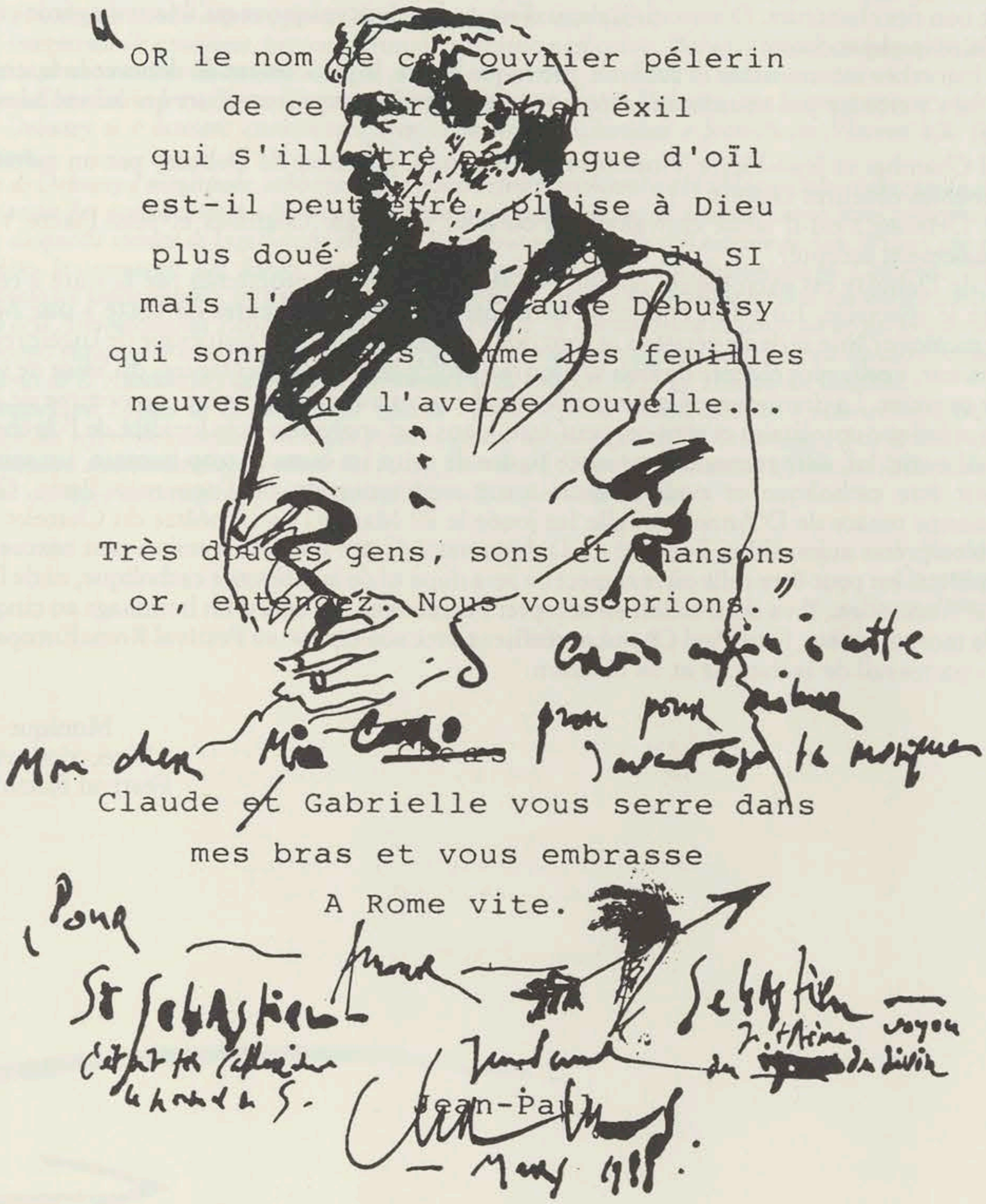
Maestro Collaboratore di Sala
STEVEN ROACH

Maestro Collaboratore di Palcoscenico
ALBERTO MARIA GIURI

Co-produzione
FESTIVAL ROMAERUROPA
ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI ROMA
CAISSE DES DÉPOTS ET CONSIGNATIONS

Dal 26-31 Luglio
"IL MONDO DI D'ANNUNZIO a Via Condotti"
a cura dell'Associazione Via Condotti

CAISSE DES DÉPOTS ET CONSIGNATIONS



OR le nom de ce [illegible]ouvrier pélerin
de ce [illegible]en éxil
qui s'ill[illegible]tre en langue d'oïl
est-il peut-être, plaise à Dieu
plus doué [illegible] du SI
mais l'[illegible] Claude Debussy
qui sonn[illegible]s comme les feuilles
neuves [illegible] l'averse nouvelle...

Très douces gens, sons et chansons
or, entendez. Nous vous prions."

Claude et Gabrielle vous serre dans
mes bras et vous embrasse
A Rome vite.

Jean-Paul

UN SAINT SÉBASTIEN PAS TRÈS CATHOLIQUE ET POURTANT TRÈS ORTHODOXE

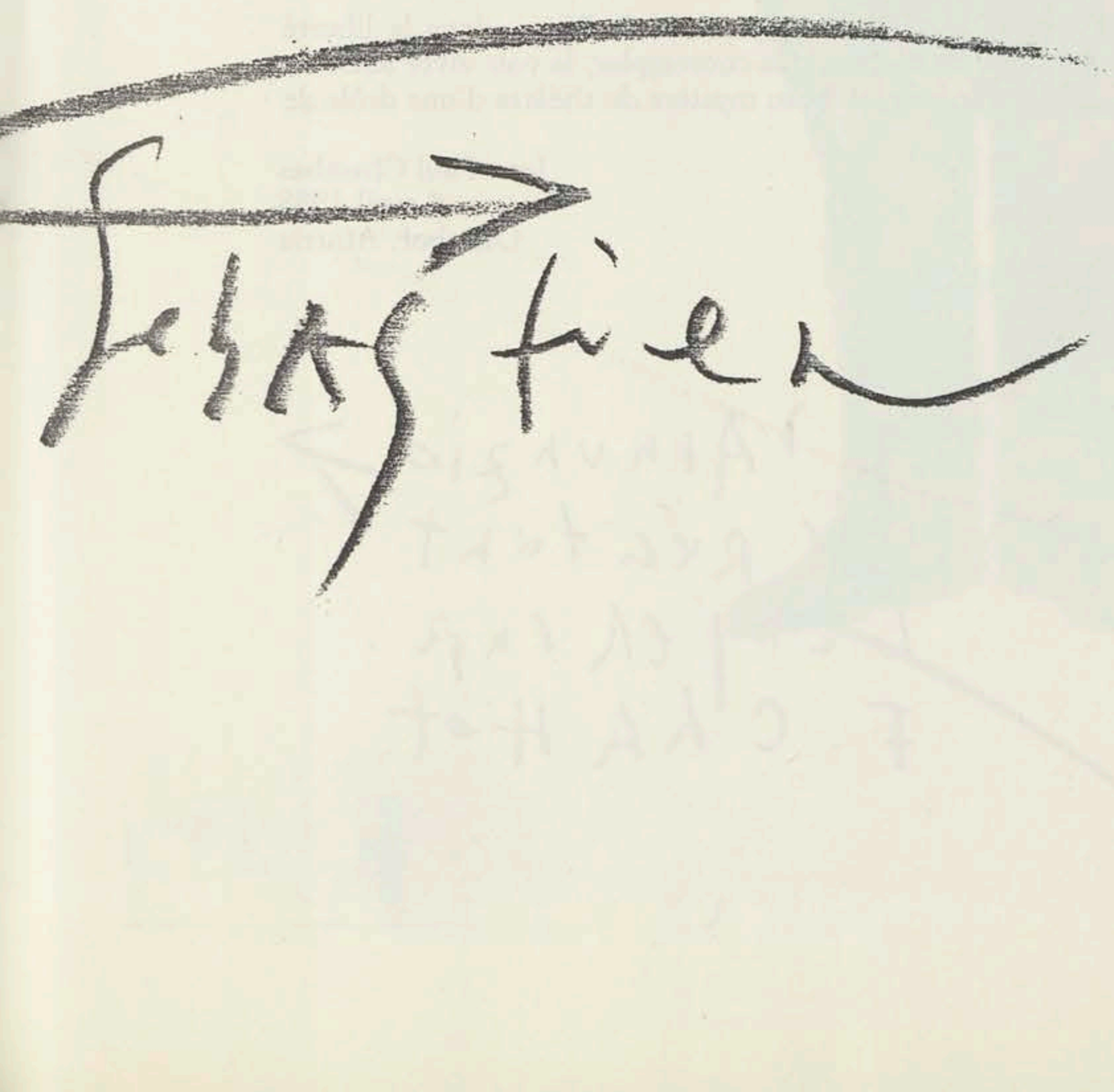
Cette oeuvre a quelque chose de maudit comme son auteur. Lorsque D'Annunzio, séduit par la Rubinstein et obligé de fuir pour dette, écrit le MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN, c'est pour en faire... un ballet? Et il n'est pas chorégraphe mais écrivain. Une pièce de théâtre?... non, car il veut une présence forte de la musique... Un opéra? non plus, puisque tous les premiers rôles sont joués par des acteurs et non des chanteurs. Disons qu'il s'agit d'un spectacle atypique et qu'il faut du génie créateur pour en faire quelque chose.
Le texte, logorrhée interminable et sublime, provoque le rire, le grincement de dents et la fascination. Debussy ne s'y trompe pas en refusant d'écrire, prétextant le temps trop court qui lui est laissé pour composer.
Jean-Paul Chambas et Jean-Pierre Vincent m'ont répondu, à l'instar de Debussy par un même refus pour les mêmes obscures raisons.
Pourquoi Debussy s'est-il laissé convaincre? Pourquoi Jean-Paul Chambas et Jean-Pierre Vincent ont-ils finalement accepté?
L'oeuvre de Debussy est exemplaire, quoiqu'elle ait posé bien des problèmes par la suite à ceux qui réalisèrent le spectacle. En effet, comment faire correspondre cinq heures de texte à une heure et demie de musique? Une série de versions se sont donc succédées: de celle historique de Ingelbrecht qui nie l'empereur, à celle plus récente de Bob Wilson qui multiplie à l'infini les figures du Saint ne sachant à laquelle se vouer. La dramaturge Catherine Nadaud a reconnu un Saint païen, un homme de guerre, un soldat mystique et solitaire et renoue, peut-être, dans son analyse avec la lucidité de l'Archevêque de Paris. Il avait, lui, déjà reconnu dans cette figure de saint un humain trop humain, un saint trop païen pour être catholique et avait interdit toute représentation de l'oeuvre à Paris. Grâce à l'enthousiasme tenace de D'Annunzio, elle fut jouée le 22 Mai 1911 au Théâtre du Chatelet.
Peut-on interpréter aujourd'hui l'oeuvre de D'Annunzio? Cette nouvelle version tant textuelle que scénographique est peut-être celle où le respect ne sera dupe ni de la référence catholique, ni de l'enjeu, ni du jeu d'Annuntien. Il va donc falloir en accepter l'errance et, au-delà d'un hommage au cinquantenaire de la mort du poète, Jean-Paul Chambas réalisera avec son équipe au Festival RomaEuropa - Villa Médicis - un travail de recherche et de création.

Monique Veaute
Directrice artistique
Festival RomaEuropa

UN SAN SEBASTIANO NON MOLTO CATTOLICO E NON DIMENO MOLTO ORTODOSSO

L'opera ha qualcosa di maledetto, come il suo autore. Quando D'Annunzio, sedotto dalla Rubinstein e obbligato a fuggire per debiti contratti, scrive il Martyre de Saint Sebastien, è forse per farne un balletto? Non è un coreografo, ma scrittore, dunque una «pièce» teatrale? Neppure, visto che desidera una forte presenza della musica... Forse un'opera? Nemmeno, tutti i ruoli principali sono interpretati da attori e non da cantanti. Si tratta dunque di uno spettacolo atipico, frutto di un grande genio creativo.
Il Testo interminabile e sublime, provoca il riso, il sogghigno e affascina. Debussy rifiuta di comporlo, in un primo momento, per mancanza di tempo.
Jean Paul Chambas e Jean-Pierre Vincent lo hanno rifiutato, come Debussy, per le stesse oscure ragioni.
Perché Debussy si è lasciato convincere? Perché Jean-Paul Chambas e Jean-Pierre Vincent alla fine hanno accettato?
L'opera di Debussy è magistrale, sebbene abbia posto infiniti problemi a chi abbia voluto realizzare lo spettacolo. Infatti, come far corrispondere cinque ore di testo a un'ora e mezzo di musica? Sono state presentate versioni diverse: da quella storica di Ingelbrecht che nega l'Imperatore, a quella più recente di Bob Wilson che moltiplica all'infinito le immagini del Santo, non sapendo a quale votarsi. La drammaturga Cathérine Nadaud ha immaginato un santo pagano, un uomo di guerra, un soldato mistico e solitario e forse la sua analisi si ricollega alla lucidità dell'Arcivescovo di Parigi. Egli aveva visto, infatti, in questa figura di santo un uomo troppo umano, un santo troppo pagano per essere cattolico e aveva proibito le rappresentazioni dell'Opera a Parigi. Grazie al tenace entusiasmo di D'Annunzio l'opera fu rappresentata il 22 maggio 1911 al Théatre du Chatelet.
Si può rispettare l'opera di D'Annunzio? Questa nuova versione, fedele al testo e alla scenografia, non si fa ingannare dal referente cattolico, né dalla posta in gioco, né dal gioco di D'Annunzio. Al di là di un omaggio al cinquantesimo anniversario della morte del poeta, Jean-Paul Chambas realizzerà, affiancato dalla sua équipe, un lavoro di ricerca e di creazione per il Festival RomaEuropa-Villa Medici.

Monique Veaute
Direttrice Artistica
Festival RomaEuropa



A la première écoute du Martyre de Saint Sébastien, j'ignorais que cette création de Gabriele d'Annunzio et de Claude Debussy me plongerait dans un abîme de perplexité; à de longs moments d'enthousiasme succédaient de longues minutes d'ennui complet, total. Pourtant après plusieurs écoutes et lectures, très vite, l'enthousiasme passa à l'ennui et les premiers instants d'ennui à l'enthousiasme. Curieux effet d'aller et retour.

Debussy, on le sait a écrit cette musique "trop vite", pressé par le temps et peut-être qu'aujourd'hui une des clés de ce spectacle serait aussi de le monter "trop vite". Ne pas s'appesantir sur les nombreuses significations (pourtant magnifiques), les multiples symboles, les implications religieuses les plus diversifiées mais bien aller à l'essentiel, à savoir l'émotion pure. Emotion d'une musique, d'un texte parlé et chanté, d'une image.

J'ai voulu me laisser porter par les images qui arrivaient dans ma tête comme par rafales, elles se bousculaient, se mélangeaient puis une plus forte se dégageait de ce chaos et en appelait une nouvelle.

Je voudrais que la musique coule seule sans autre support qu'elle-même. De même, le texte, quasi médiéval, sophistiqué à l'extrême doit raconter le martyre de Saint Sébastien, devenu Saint antipesteux et Saint patron des archers, sans que les images créées par lui et sur lui ne fassent pléonasme: le décor ne doit pas raconter la même chose que la musique, que le texte, mais bien fonctionner de manière quasi indépendante. Ce n'est que le tout enfin bien réuni qui ouvrira la porte du spectacle.

Folie fatale du chef des archers, beau comme un dieu, dieu lui- même par la force de sa vision (persuasion) qui dit toujours la platitude du miracle dans une langue sublime et miraculeuse.

La passion du Christ est mimée mais surtout vécue au théâtre jusqu'à la résurrection. Après que le Saint ait été sagitté (mot merveilleux!), le choeur de tous les Saints du Paradis chante la gloire ambiguë du jeune homme qui les rejoint au royaume de la musique.

Ambiguïté de la glace qui brûle, de Sébastien chef des archers d'Emèse, garde d'élite de l'Empereur Dioclétien, Empereur intelligent et sanguinaire avec les premiers chrétiens, amoureux de Sébastien et de sa beauté.

Ambiguïté de la "Fille malade des fièvres", porteuse du Suaire, double mystérieux du Saint.

Ambiguïté merveilleuse des Jumeaux, double d'eux-mêmes dans la peur d'un monde "allégé de tout notre amour", contraints à la mort.

Ambiguïté brûlante des flèches chargées de tous les symboles sexuels, de l'archer lui-même, cible et flèche dans un même temps.

Ambiguïté noire des voyantes, magiciennes du bien et du mal, au témoignage muet. Ambiguïté encore du récitant, oscillant entre une sorte de coryphée et un d'Annunzio pas tout à fait assumé.

Le texte bien sûr, dont les méandres ampoulés disent une chose bien simple qui serait pourtant la célébration d'un mythe chrétien au sein d'une cacophonie païenne, violente, d'une barbarie extrême.

Une musique qui fait des miracles dans le vrai sens du terme qui déploie des nappes sonores d'une beauté inouïe, qui fait glisser des mélodies douces et violentes, et des rugissements de trompettes et de cymbales d'une résonnance simple comme la musique d'un "péplum".

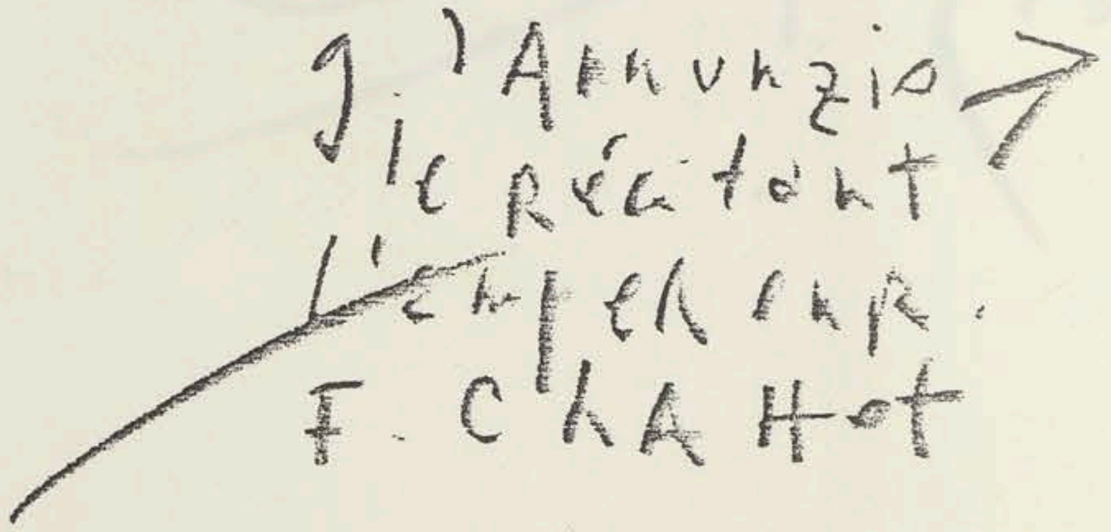
Le mélange texte-musique pour la première et dernière fois est réussi, ni opéra, ni oratorio, ni théâtre, mais réelle fusion. La parole est si forte qu'il n'y a pas cette chute habituelle qui me fait redescendre si vite, si méchamment sur terre après le mystère de la phrase musicale.

Avec toute cette folie, toutes ces ambiguïtés, ces doutes, ces miracles, Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio ont fait un mystère, "le Mystère de Saint Sébastien", et le porter à la scène aujourd'hui doit bien parler de celà, le vrai miracle sera bien dans sa réalisation.

Dans sa légèreté trompeuse, son inachèvement pareil à l'autoportrait de Lippi, dans la liberté entravée, j'aimerais mon dieu, écouter la vraie musique de Debussy, la contempler, la voir vivre aussi.

Musique magique, une des plus belles musiques sur un bien beau mystère du théâtre d'une drôle de religion.

Jean-Paul Chambas
4 avril 1988
Oberhof, Austria



boucle d'oreille.
chemise + fausse
en flèche.

- chemise blanche
damique - manche
mousquetaire.

- cravate avec perle



gilet bipointe
d'un loup noir
aux yeux rouges
sur l'épaule.

ceinture bleue
et or.

bracelets d'or -

bijoux à la
ceinture (barbare).

pantalon de
cheval - étoffe
mousseline.

bottes hautes
noires -

ON AIME SEBASTIEN PARCE QU'IL EST IMPOSSIBLE À VIVRE

Il est courageux, il est beau, il est fou.

Il est rebelle, il est passionné, il est habité par un ordre mystérieux. Pétri d'élitisme pur et d'illumination impalpable, il vit une aventure intérieure d'une intensité exceptionnelle et on la lui envie. Il ne peut que ravir.

Impossible Sébastien, il nargue, surhumain parce qu'indifférent aux biens pour lesquels depuis toujours les hommes se battent. L'Empereur lui offre plus que tout, il refuse; inachetable Sébastien et par là même fascinant. Mais aussitôt et déjà scandaleux car à l'instant irréprochable il donne le mauvais exemple.

Il entraîne les jumeaux à la désobéissance. A l'instant où ceux-ci doutent il les soutient dans leur idée de mourir pour le Christ. Il les détourne de l'ordre impérial mais surtout de leur mère. Il les convaint parce qu'il les séduit absolument. Encore scandaleux Sébastien; séducteur implacable.

Il emporte tout; les jumeaux et bientôt la mère; l'Empereur tellement charmé qu'il le déclare; et ses archers ainsi qu'ils en hurlent; et les femmes de Syrie, les esclaves.

C'est qu'il est habile Sébastien.

Scandaleuse habileté de magicien ou sincérité furieuse, Sébastien fait des miracles pour le peuple, pour tous il danse sur les braises mais il répond à l'Empereur qui l'interroge: "non, sur une jonchée de lys, Seigneur!".

Sébastien manipulateur? qu'importe, il persuade. Il ne ment pas. Il joue de "la métaphore et de la belle tromperie". Le baroque sied à Sébastien, pas le mensonge; Sébastien le plus baroque de tous les saints dit-on.

Impossible, scandaleux, intolérable, Sébastien l'est aussi pour sa conception de l'amour. Digne des plus grands sado-masochistes, le jeune homme. Raffinement extrême et cruauté ravageuse.

Avec l'Empereur son refus, certes, est obligatoire, inscrit, inéluctable. Mais il y fait néanmoins preuve de coquetterie; il diffère son refus définitif et pratique le malentendu. Quand l'Empereur prononce le mot "dieu", Sébastien s'écrie: Adonai, Adonai, qui a crié, ai-je bien entendu?". Il tarde à l'insulter mais pour le faire de façon irrévocable, effrayante à quiconque assiste à la scène. La brutalité de Sébastien est telle que l'Empereur devient presque émouvant, frappé d'une faiblesse naïve quand il s'imagine que sa volonté impériale pourrait faire fléchir le jeune homme. Par cette violence face à l'amoureux néammoins oppresseur de chrétiens, Sébastien est exemplaire, admirable. Mais ses archers qui l'aiment ne sont pas traités avec moins de cruauté. C'est envers eux que le jeune homme exprime ses exigences amoureuses d'un genre "je t'aime, je te tue", "si tu m'aimes fais moi mal". Ainsi il s'exprime: "qui plus profondément me blesse, plus profondément m'aime". Il est vrai que par ordre de l'Empereur Sébastien doit mourir attaché à un laurier et transpercé de fléches par ses archers mais cette mise à mort fait jouir Sébastien, et, quand ceux-ci, une dernière fois proposent de le cacher, et par amour, de le sauver, il refuse. C'est avec leurs mains meurtrières qu'ils prouveront leur amour.

Intolérable Sébastien encore parce qu'il exhibe avec délice, avec outrance son plaisir à mourir. De son corps il fera comme bon lui semble: "souvenez - vous, je suis libre; souvenez vous, je suis la cible". Hors de lui-même, extatique, insoutenable. Pas seulement réfractaire à l'Empereur mais ingérable pour tous y compris pour tous les chrétiens à venir.

Sébastien offre le spectacle rare d'une insolence suprême, d'une détermination exceptionnelle. On en veut encore. Jusqu'où peut il aller? Mais décidément impossible à vivre Sébastien dans sa solitude absolue, tout entier pris par sa fidélité candide à son dieu unique, il interrompt le spectacle. Après avoir fait durer le plaisir il se retire bel et bien. Il meurt. Enfin il fait peur.

Il laisse chacun seul dans ce monde qu'il méprise et quiconque méprise aussi ce monde restera désemparé car Sébastien impossible à vivre est aussi impossible à suivre.

Catherine Nadaud

SÉBASTIEN EST POSSIBLE PARCE QU'IL EST HUMAIN

Il a un corps, que son aventure traverse.

Sébastien n'est pas seulement de ces martyrs chrétiens à la tête folle dans un corps vide; pas seulement de ces héros de guerre à la tête froide dans un corps de marbre.

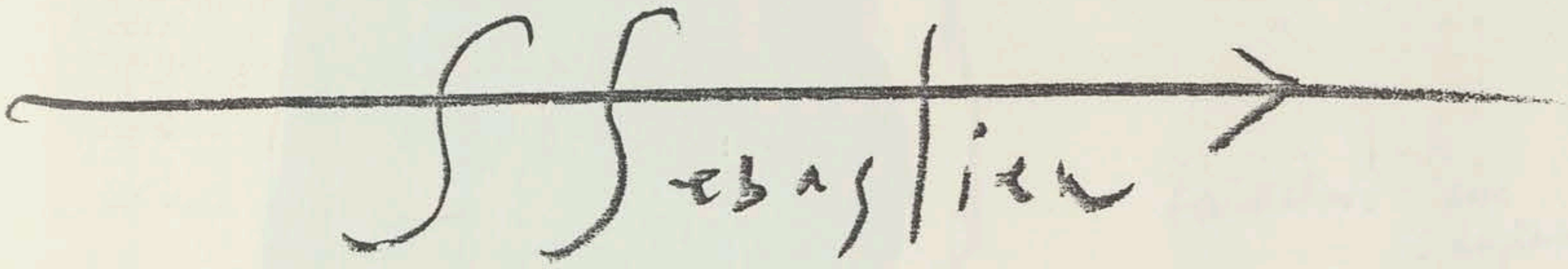
Il a d'abord le corps robuste, musclé, infaillible, image d'homme idéal, ainsi l'est-il au moins pour l'Empereur qui repère en lui le meilleur, son favori. "Car il est beau", dit-il. Cette image à peine est-elle posée qu'elle se trouble. L'aventure mystèrieuse passe bien à travers le corps du jeune homme. La force active de l'athlète déjà se féminise. Corps offert, en extase, la plaie et le sang dans sa paume ouverte à Dieu et au regard de tous. Corps en désordre, objets de désirs contradictoires, encore vivant et fort pour Dioclétien et les archers qui l'aiment, déjà anéanti, décomposé par son dieu.

Image multiple, contrariée, humaine de Sébastien dont le sort dépend d'enjeux successifs.

Le face à face avec l'Empereur (avec la tyrannie et l'intolérance d'un chef romain) ne décide pas, seul, de sa mort. Existe aussi son rapport avec ses semblables les archers d'Emèse. Ce sont eux qui finalement portent les coups qui le tuent. Par cette mort, celle-là même qu'il désire, Sébastien s'écarte du pur et simple martyr chrétien. Le profane se glisse dans le plaisir de Sébastien à être tué par les mains savantes et familières de ceux qui l'aiment; martyr pervers. Enfin la mort de Sébastien c'est la limite obligée d'un rapport excessif à son dieu. Sébastien, c'est le mystère, s'identifie au divin, il se joue pareil au martyr du Christ. Dans l'oubli de lui-même, il s'égare, également dans l'oubli de Dieu. Seule sanction, en forme, ici, de consécration: la mort.

L'histoire de ce Saint Sébastien vu par D'Annunzio et Debussy où la sensualité s'accroche à la spiritualité chrétienne, est l'histoire d'un jeune homme enthousiaste.

Catherine Nadaud



SAINT SEBASTIEN DE MANTEGNA

Une colonne cannelée au chapiteau composite, un arc de voûte cassé, un pilastre à demi-engagé à la décoration florale chargée, des bouts de ruines, un pied chaussé d'une sandale de soldat romain, un jeune figuier; des nuages comme sculptés dans la pierre. Derrière un paysage rocheux, un palais déjà en ruine, une place mystérieuse. Une route bordée de falaises basses relie la place à la colonne.

Légèrement déhanché, le poids du corps ne reposant que sur son pied gauche, Sébastien est attaché à la colonne par un gros fil de chanvre. Le visage comme tout son corps est d'une même facture: puissante, massive, très dessinée.

Un pied de marbre, reste d'une antique statue est à la droite du Saint, au milieu de bouts d'architraves ou d'abaque de marbre.

Pour la première fois et avec autant de vigueur, une ruine romaine est utilisée dans une peinture, en tant que ruine. Non pas comme reconstitution d'un antique passé quelconque mais bien en tant que reste, survivance altérée d'une oeuvre ancienne.

Le pied de marbre cassé, cette ruine encore majestueuse, cette colonne, me semblent le point de départ de toute l'archéologie moderne.

A. Mantegna s'est servi des ruines — il les a trouvé belles non pas comme sujet d'études de l'Antiquité mais bien comme réalité de son propre temps. Les ruines ne sont pas celles d'un palais florentin que l'on peut trouver dans de nombreux tableaux de la Renaissance, mais celles du temps de Dioclétien. Il n'a pas reconstitué un décor, il a seulement utilisé de manière brutale et visionnaire un bout de marbre, le rendant ainsi mille fois plus parlant que le palais dans son ensemble, il a fait oeuvre d'archéologue, de muséographe.

Il me semblerait facile d'y voir la représentation d'une décadence romaine face à la montée du christianisme, mais je préfère y sentir ce souci très aigu de la présence vivante en 1458 d'une architecture romaine de l'an 284.

Mantegna me semble-t-il a compris le temps.

Jean-Paul Chambas
Paris, mars 1988

Sebastien ?
Bruno Wolkowitch



Couronne de
chaussures
avec de vieux lacets
et fanfreluches

chemise et
maillot déchirés.
blanche.

fantalon: soie
anglaise.

Coupe année 1940 -

fines rayures rouge -
sur fond bleu foncé.

PRÉLUDE

Quelque part en France, dans un village, sur le parvis de l'église, un homme (le Récitant-Gabriele d'Annunzio) nous présente "Le martyre de Saint Sébastien", mystère médiéval en cinq mansions?

PRÉLUDE

LE RÉCITANT

Douces gens, un peu de silence!

Soyez recueillis en présence de Dieu, comme dans la prière;
car vous connaitrez, par mystère, ici la très sainte souffrance
de ce martyr adolescent qui puise à jamais sa jouvence dans la fontaine
de son sang. Entendez, douces gens, les sons
qui meuvent dans vos coeurs le rêve avant que le voile ne se lève
sur ce rouge amour infini.

L'artisan de ces cinq verrières, consacrées à Sébastien
par sa confrérie se souvient de son démon et de son ange.
Quand il colorait la louange du bel archer avec la flamme,
pour le remède de son âme.
Et il priait: "O Art de France!" sentant trembler son espérance
dans le souffle de son désir. Or le nom de cet ouvrier pélerin,
de ce Florentin en exil
qui s'illustre en langue d'oil est-il, peut-être, plaise à Dieu,
plus doux dans la langue de si.

Mais l'autre est Claude Debussy, qui sonne frais comme les feuilles
neuves sous l'averse nouvelle dans un verger d'île de France,
où des amandiers sans amandes illuminent l'herbe alentour,
dans un bosquet de Saint-Germain. Très douces gens, par lui, par lui,
vous entendrez chanter la Vierge, qui est la couleur de l'aurore!
Comme dans le vitrail de Tours
Saint Martial, il verse l'eau vive sur les doigts du Sauveur.
Il laisse couler en ruisseau le sang précieux sur les fleurs.
Comme dans les ivoires francs,
il montre la Terre et la Mer assistant le Dieu qui s'immole.
Très douces gens, sons et chansons or entendez. Nous vous prions.

LA COUR DES LYS

Marc et Marcellien, deux jeunes chrétiens jumeaux sont liés à deux colonnes. Dans la Cour des Lys le supplice des charbons ardents les attend. Ils proclament leur foi. Leur mère (La Mère Douloureuse) apparaît escortée de ses cinq filles pour assister au supplice. La garde prétorienne de l'Empereur, les archers d'Emèse avec à leur tête Sanaé, se pressent autour du chef Sebastien.

Sébastien observe le comportement des jumeaux et, du regard les exhorte à ne pas renier leur foi. Il serre son arc jusqu'au sang, montre la plaie; il y voit un stigmate du Christ. Sébastien proclame à son tour sa foi. Il demande un signe à Dieu. Il prend son arc, décoche une flèche vers le ciel. Le prodige s'accomplit, la flèche ne retombe pas. Sûr de sa force, il se désarme et marche sur les braises préparées pour le supplice des jumeaux. La marche devient une danse extatique. Les charbons ardents se transforment en fleurs blanches; c'est le miracle des lys, Sébastien marche sur les lys blancs qui eux-mêmes se transforment en sept séraphins (les sept témoins du ciel).

Tout le monde est pétrifié; "tout le ciel chante".

PRELUDIO

In qualche posto della Francia, in un villaggio, sul sagrato della chiesa, un uomo (Il Recitante — Gabriele D'Annunzio) ci presenta «Il martirio di San Sebastiano», mistero medioevale in cinque stazioni.

PRELUDIO

IL RECITANTE

Buona gente, un po' di silenzio!

Siate raccolti, in presenza di Dio, come nella preghiera: perché saprete qui, per mistero, la santissima sofferenza di quel martire adolescente che attinge eterna giovinezza alla fontana del suo sangue. Sentire, buona gente, i suoni che muovono entro i cuori vostri il sogno, prima che il velo si levi su questo rosso amore infinito.

All'artefice di queste cinque vetrate, consacrate a Sebastiano dalla sua Confraternita, sovviene del suo demonio e dell'angelo suo. Qund'ei colorava la laude del bello Arciere con la fiamma, per il rimedio della sua anima. E pregava: «O Arte di Francia!» sentendosi tremare la speranza nel soffio del suo desiderio.
Ora, il nome di questo artefice pellegrino, di questo esule Fiorentino, che in lingua d'oil balbetta, è per avventura, se a Dio piaccia, più dolce nella lingua del sì.

Ma l'altro nome è Claudio Debussy, che suona frescamente come fogliette novelle sotto lo scroscio della nova acqua in un verziere d'Isola-di-Francia, ove i mandorli senza mandorle illuminan l'erba d'intorno, o in un boschetto di San-Germano. O buona, buona gente, per lui, udirete la Vergine cantare, che è il color dell'aurora! Come nella vetrata di Tours San Marziale, egli versa l'acqua viva sulle dita al Redentore. Ei lascia scorrere in rivo il sangue prezioso sui fiori. Come negli avorii franchi, ei mostra la Terra ed il Mare che assistono il Dio che s'immola.
O buona, buona gente, ora udite suoni e canti. Noi vi preghiamo.

LA CORTE DEI GIGLI

Marco e Marcelliano, due giovani gemelli cristiani, sono legati a due colonne. Nella Corte dei Gigli li attende il supplizio dei carboni ardenti. Essi proclamano la loro fede. La loro madre (La Madre dolorosa) appare scortata dalle sue cinque figlie per assistere al supplizio. La guardia pretoriana dell'Imperatore, gli arcieri di Emesa con alla loro testa Sanae, si stringono intorno al loro capo Sebastiano.
Sebastiano osserva il comportamento dei gemelli, e con lo sguardo li esorta a non rinnegare la loro Fede. Egli stringe il suo arco fino a sanguinarne, mostra la piaga: vi vede una stigmata di Cristo. Sebastiano proclama a sua volta la propria fede. Domanda un segno a Dio. Egli prende il suo arco, scocca una freccia verso il cielo. Il prodigio si compie, la freccia non ricasca. Sicuro della sua forza, egli si disarma e cammina sulle braci preparate per il supplizio dei gemelli. La camminata diventa una danza estatica. I carboni ardenti si trasformano in fiori bianchi: è il miracolo dei gigli. Sebastiano cammina sui gigli bianchi!, che si trasformano in sette serafini (i sette testimoni del cielo).
Tutti i presenti restano pietrificati: «tutto il cielo canta»

I - LA COUR DES LYS

Saint
Les Jumeaux
Sanae (avec le archers)
Le Récitant
Le choeur

LA COUR DES LYS

chant des jumeaux:
Frère, que sera-t-il le monde
allégé de tout notre amour?
Dans mon âme ton coeur est lourd
comme la pierre dans la fronde.
Je le pèse. Au. delà de l'Ombre
je le jette vers le Grand Jour.
Frère, que sera-t-il le monde
allégé de tout notre amour?

J'étais plus doux que la colombe,
tu es plus fauve que l'autour.
Toujours, jamais! Jamais, toujours!
Fer ne t'effraie, feu ne me dompte.
Beau Christ, que serait-il le monde
allégé de tout votre amour?

SANAÉ (premier archer):
Seigneur, tu t'es blessé! Tu souffres!
Ton arc t'a percé, ton arc même

LE SAINT:
Archers, laissez couler mon sang.
Il faut qu'il coule!

LA MÈRE DOULOUREUSE:
Ah! ce n'est pas vrai! On vous trompe,
on vous affole, on vous abreuve
de je ne sais quel noir breuvage

LE SAINT:
Athlètes du Christ, répondez!
Répondez la parole forte
bardez la réponse de fer
Dieu vous entend!

LE RECITANT:
Sébastien, ne les entends-tu pas?
Ils disent,
Lui, l'ami d'Auguste, il exhorte
les coupables à mépriser l'Edit;
ils fléchissaient déjà,
les jeunes gens, ils disent,
il a percé
sa main gauche par artifice
il est hors de lui-même. Il porte
un maléfice.
Sébastien, n'entends-tu pas tes archers
qui crient. "O chef, chef cruel
tu nous as trahis, tu nous as
trahis pour cet asiatique
mort au gibet".

LE SAINT:
Si je suis digne de servir
ton fils, le martyr des martyrs
si j'ai reçu du Christ Seigneur
ce stigmate de Sa douleur
dans ma main qui en est plus forte,
Adonai, Dieu des cohortes
invincibles, exauce, exauce
cette prière qui s'aiguise
au fer du dernier trait!

I - LA CORTE DEI GIGLI:

San Sebastiano -
i gemelli -
Sanae (con gli arcieri) -
il Recitante -
il coro -

LA CORTE DEI GIGLI

canto dei gemelli:
Fratello, e che sarà il mondo
alleggerito di tutto il nostro amore?
Nell'anima mia il tuo cuore è greve
come la pietra nella fromba.
Io lo peso; di là dall'Ombra
verso il Grande Giorno lo scaglio.
Fratello, e che sarà il mondo
alleggerito di tutto il nostro amore?

Io ero più dolce della colomba;
tu sei più fiero dell'astòre.
Sempre, mai! Mai, sempre!
Ferro non ti sgomenta, fuoco non mi doma.
Bel Cristo, che sarà il mondo
alleggerito di tutto il Vostro amore?

SANAE (primo arciere):
Signore, ferito ti sei! Soffri!
Ti ha trafitto il tuo arco, l'arco tuo stesso!

Il SANTO:
Arcieri, lasciate il mio sangue scorrere.
Conviene che scorra!

LA MADRE DOLOROSA:
Ah, non è vero! V'ingannano,
vi rendono folli, vi abbeverano
di non so quale nero beveraggio.

IL SANTO:
Atleti del Cristo, rispondete!
Rispondete la parola forte!
Scagliate la risposta di ferro!
Dio vi ascolta!

Il RECITANTE:
Sebastiano, non li senti?
Essi dicono che
Egli, l'amico di Augusto, esorta
i colpevoli a dispregiare l'Editto:
essi piegavano già i giovani, dicono,
ha trafitto ad arte la sua mano sinistra,
Egli è fuori di sé. Un malefizio lo trae.
Sebastiano, non senti i tuoi arcieri
che gridano: «O Duce, Duce crudele,
tu ci hai traditi, tu ci hai traditi
per quell'asiatico morto sul patibolo!»

Il SANTO:
Se degno sono di servire
il Tuo Figlio, il Martire dei martiri;
se ricevuto ho da Cristo Signore
questa stigmate del suo dolore
nella mia mano che n'è divenuta più forte,
Adonai, Dio delle coorti
invincibili, esaudisci, esaudisci
questa preghiera che s'affila
al ferro dell'ultimo strale!

Je vise.
Mon Dieu, je te demande un signe.
Si je suis digne.

La flèche,
elle va très haut, très haut, disparaît.
On ne la voit plus. Attendez!
Elle va retomber.
Non, elle ne retombe pas!
La flèche ne retombe pas!
Rien ne retombe!

Gloire, ô Christ roi!
Et maintenant je me désarme!
Je suis l'archer certain du but
Sanaé, voici.

Je suis libre!
Souvenez-vous. Je suis la cible!
Souvenez-vous de ce terrible
espoir, et que je serai digne
de demander à Dieu des signes
plus éclatants.

LE CHOEUR:
Sébastien, Sébastien, Sébastien!

LE SAINT:
(sur la musique):
Mes frères, mes frères, j'entends
le bruit des chaînes qui se brisent.

Mes frères, mes frères, j'entends
le mélodie du saint combat,
le choeur divin des sept fléaux,
l'annonciation des astres
et la marche du Nouveau Dieu.
(la musique continue)

LE CHOEUR:
Sébastien, Sébastien,
tu es témoin!

SANAÉ:
Qui donc foulera le premier la braise vive?

LE SAINT:
Moi, le premier!
Souffle de près, soufflez de près,
que je sois nu-pieds et nu-jambes,
comme le vendangeur agile
qui s'apprête à fouler les grappes
rouges dans la cave fumante!
Je danserai plus haut, plus haut
que la flamme sept fois plus haut.
Je vous le dis.

(sur la musique)
Me voici prêt.
Mes pieds sont nus pour la rosée
du Seigneur
O gémeaux, chantez un hymne
qui arde jusqu'à leurs oreilles
scellées, jusqu'à leurs coeurs inertes!
Frère, que serait-il le monde
allégé de tout notre amour?

O doux mirâcle, doux mirâcle!

Les lys! Les lys!

Io miro.
Mio Dio, io ti domando un segno.
Se ne son degno.

La freccia,
essa va alto, assai alto, dispare.
Non si vede più. Aspettate!
Essa ricadrà.
No, non ricade!
La freccia non ricade!
Nulla ricade!

Gloria, o Cristo re!
E ora io mi disarmo!
Io son l'Arciere sicuro del segno.
Sanae, ecco.

Libero sono!
Vi sovvenga. Io sono il Segno!
Vi sovvenga di questa terribile
speranza, e ch'io sarò degno
di chiedere a Dio più splendidi segni.

IL CORO:
Sebastiano! Sebastiano! Sebastiano!

IL SANTO
(sulla musica):
Fratelli miei, fratelli miei, io sento
lo strepito delle catene che si frangono.

Fratelli miei, fratelli miei, io sento
la melodia della santa battaglia,
il coro divino dei sette flagelli,
l'annunciazione degli astri
e il cammino del Nuovo Dio.
(la musica continua)

IL CORO:
Sebastiano, Sebastiano, tu sei testimonio!

SANAE:
Chi dunque calpesterà per primo la brace viva?

IL SANTO:
Io, io per primo!
Soffiate vicino, soffiate vicino,
ch'io sia nudo le gambe ed i piedi,
come l'agile vendemmiatore
che si prepara a pestare i grappoli
rossi nella tinozza fumante!
Io danzerò più alto, più alto
della fiamma, sette volte più alto.
Questo io vi dico.

(sulla musica)
Eccomi pronto!
I miei piedi sono nudi per la rugiada
del Signore.
O gemelli, cantate con inno
che arda sin le loro orecchie
sigillate, sino i loro cuori inerti!
Fratelli, che sarebbe il mondo
alleggerito di tutto il nostro amore?

O dolce miracolo, dolce miracolo!

I gigli, i gigli!

LES JUMEAUX PUIS LE CHOEUR:
Hymnes, toute l'ombre s'efface.
Dieu est et toujours sera Dieu.
Célébrez son nom par le feu.
Chantez les oeuvres de Sa grâce,
Louez ses Oeuvres en tous lieux.
Semez son nom mystérieux
dans les lumières de l'espace
Hymnes, toute l'ombre s'efface!
Dieu est et toujours sera Dieu
Célébrez son nom par le feu.

LE SAINT
(sur la musique):
Je danse sur l'ardeur des lys,
Gloire, O Christ Roi!
Je foule la blancheur des lys,
Gloire, O Christ Roi

J'ai les pieds nus dans la rosée!
J'ai les pieds sur le blé qui pousse!
Je bondis comme l'eau des sources!
Je t'aime, Roi!

Comme si j'avais une âme
faite avec des feuilles de saule,
comme si mes veines étaient
faites de musique et d'aurore!
C'est comme si je secouais
un givre d'étoiles sonores!
Je t'aime, Roi!

LE CHOEUR DES SÉRAPHINS:
Salut, O lumière,
lumière du monde,
croix large et profonde,
signe de victoire
et palme de gloire
et Arbre de vie!

LE SAINT
(sur la musique):
J'entends venir un autre chant,
j'entends les sept luths éternels.
Les lys font toute la lumière.
Ils font toute la mélodie.
Vous les fauchez, et ils renaîssent.
Vous les brisez, ils sont debout.
Ils ont la tige impérissable.
Voyez! Voyez! Ils me regardent
comme des Anges couverts d'yeux
pour l'épouvante.

LE CHOEUR:
Voici les sept témoins de Dieu,
les chefs de la Milice ardente.
Tout le ciel chante.

II. LA CHAMBRE MAGIQUE

Sous une grande voûte brillante une porte mystérieuse chargée de symboles ferme l'accés du grand Temple païen. Sébastien veut ouvrir la porte. Une voix d'une pureté surhumaine l'arrête. C'est la voix de la Vierge Erigone. Sept magiciennes réunies par une lourde chaîne surveillent la scène. Survient "La fille malade des fièvres", la Sainte qui a, auparavant, soigné la main de Sébastien; sur son sein elle porte le suaire du Christ; elle est témoin vivant de la souffrance du Christ; elle est le double de Sébastien. Le Saint exige qu'elle livre son secret. Une voix céleste s'élève. Les magiciennes laissent tomber au sol leur lourde chaîne. La Sainte défaille dans un grand soupir. La Porte Magique s'ouvre enfin, et délivre une lumière aveuglante.

I GEMELLI poi il CORO:
Inni, tutta l'ombra dilegua.
Dio è, e Dio sempre sarà.
Celebrate il suo Nome col fuoco.
Cantate l'opera della sua grazia,
lodate l'opera sua in ogni luogo.
Seminate il suo Nome misterioso
nelle luci dello spazio.
Inni, tutta l'ombra dilegua!
Dio è, e Dio sempre sarà.
Celebrate il suo Nome col fuoco.

IL SANTO (sulla musica):
Io danzo sull'ardore dei gigli.
Gloria, o Cristo Re!
Io premo il candore dei gigli.
Gloria, o Cristo Re!

Ho i piedi nudi nella rugiada!
Ho i piedi sul grano che spunta!
Io balzo come l'acqua delle fonti!
Io t'amo, Re!

Sono come se avessi un'anima
fatta con foglie di salice,
come se le mie vene fossero
di musica e d'aurora!
Sono come se scrollassi
pruine sonore di stelle!
Io t'amo, Re!

IL CORO DEI SERAFINI:
Salute, o Luce,
Luce del mondo,
Croce larga e profonda,
Segno di vittoria
e Palma di gloria
ed Albero di vita!

IL SANTO:
(sulla musica)
Sento venire un altro canto.
Sento i sette liuti eterni.
I gigli fan tutta la luce.
Fanno tutta la melodia.
Voi li falciate, essi rinascono.
Voi li spezzate, e sono eretti.
Hanno lo stelo imperituro.
Mirate, mirate! Essi mi guardano
come Angeli coperti d'occhi
per lo spavento.

IL CORO:
Ecco i sette Testimoni di Dio,
i Duci della Milizia ardente.

Tutto il cielo canta!

II - LA CAMERA MAGICA

Sotto una grande volta brillante, una porta misteriosa caricata di simboli chiude l'entrata del grande Tempio pagano. Sebastiano vuole aprire la porta. Una voce d'una purezza sovrumana lo ferma. È la voce della Vergine Erigone. Sette maghe legate da una pesante catena sorvegliano la scena.
Arriva la «fanciulla febbricitante», la Santa che ha prima curato la mano di Sebastiano; sul suo seno ella porta il sudario di Cristo; ella è testimone vivente della passione di Cristo; ella è il duplicato, la controfigura di Sebastiano. Il Santo esige che ella riveli il suo segreto.
Una voce celeste si alza. Le maghe lasciano cadere al suolo la loro pesante catena. La Santa sviene con un gran sospiro. La Porta Magica infine s'apre, e libera una luce accecante.

LA CHAMBRE MAGIQUE:

Le Saint
La fille malade des fièvres soit la Sainte
Le récitant
+ La voix de la Vierge Erigone; et la voix de la Vierge (Marie?)

LE SAINT:
A moi, Guddène, à moi, Phlégon!
j'ai trouvé l'issue. Entends-tu
ma voix, Guddène? Les détours
sont douteux. Ne t'égare pas!
La porte! La porte! Je vais
t'arracher de tes gonds scellés.

Il me faut détruire avant l'aube
ici toute oeuvre des démons.
La nuit est brève.

Qui êtes-vous?
Vous êtes
enchaînées à l'oeuvre des charmes,
magiciennes.

LA VOIX DE LA VIERGE ERIGONE:
Je fauchais l'épi de froment,
oublieuse de l'asphodèle,
mon âme, sous le ciel clément,
était la soeur de l'hirondelle.
Mon ombre m'était presqu'une aile
que je traînais dans la moisson.
Et j'étais la Vierge fidèle
à mon ombre et à ma chanson.

LE SAINT:
Gardienne de la porte close,
créature d'enchantement,
écoute-moi, femme
écoute, écoute,
je veux que tu m'ouvres,
femme ou démon.
Fantôme, fantôme de charmes,
je te conjure.
Fantôme, j'abattrai la porte
et le Roi de gloire entrera.

LE RÉCITANT:
Sébastien, vois celle que l'on t'amène,
c'est elle "la fille malade des fièvres"
celle qui possède, oui, elle l'a dit,
elle possède le linceul du Christ.

LA FILLE MALADE DES FIÉVRES:
Non, non!
Je ne l'ai pas dit. C'est un rêve.
J'ai dit: "il n'y a point de paix".
Est-ce une honte si ma vie brûle
pour l'amour de l'amour.

LE SAINT:
Soeur, je connais ta voix
Où, l'ai-je entendue?
Fiévreuse! avec quel esprit as-tu communié
à travers ta faiblesse?
Es-tu revenue du sommeil des siècles
morts sous ton aspect de sibylle
tournée vers ce qui ne veut pas
mourir?

LA FILLE MALADE DES FIÉVRES:
O Saint, regarde moi bien
je sais des choses. J'ai appris

II - LA CAMERA MAGICA:

il Santo -
la «Fanciulla febbricitante», ossia la Santa -
il Recitante -
la voce della Vergine Erigone -
la voce della Vergine Maria -

IL SANTO:
A me, Guddeno! A me, Flegone!
Ho trovato l'uscita. Odi tu
la mia voce, Guddeno? Sono dubbiose
le ambagi. Non ti smarrire!
La porta! La porta! Io
ti scrollerò da' tuoi cardini fissi!

Io devo distruggere prima dell'alba
qui tutta l'opera dei dèmoni.
La notte è breve.

Chi siete voi?
Voi siete
incatenate all'opera dei fascini,
o maghe.

LA VOCE DELLA VERGINE ERIGONE:
Io falciavo la spiga di frumento,
obliosa dell'asfodelo;
l'anima mia sotto il clemente cielo
era la sorella della rondine;
m'era l'ombra mia quasi un'ala
ch'io traessi attraverso la messe.
Ed ero la Vergine, fida
alla mia ombra ed alla mia canzone.

IL SANTO:
Custode della porta chiusa,
creatura di fascino,
ascoltami, donna
o demonio, ascolta!
Io voglio che tu m'apra,
donna o demonio.
Fantasma, fantasma d'incanto,
io ti scongiuro.
Fantasma, io abbatterò la porta,
e il Re di gloria entrerà.

IL RECITANTE:
Sebastiano, Sebastiano, ella è qui,
ella è qui, io te la conduco,
la «fanciulla febbricitante»,
colei che possiede, sì, lei l'ha detto,
lei possiede il lenzuolo di Cristo.

LA FANCIULLA FEBBRICITANTE:
No, No!
Non l'ho detto. È un sogno.
Ho detto: «Pace non v'è».
È forse vergogna se la mia vita brucia
per amor dell'Amore?

IL SANTO:
Sorella, io conosco la tua voce.
Dove l'ho udita?
O febbricitante!, con che Spirito hai tu comunicato
attraverso la tua debolezza!
Sei tu tornata dal sonno dei secoli
morti, col tuo aspetto di sibilla
rivolta verso ciò che non può
morire?

LA FANCIULLA FEBBRICITANTE:
O Santo, guardami bene.
Vi sono cose che io so; misteri

des mystères. Et je connais
ma faiblesse.

LE SAINT:
Tes yeux sont fardés,
tes ongles sont peints.

LA FILLE MALADE DES FIÉVRES:
Ah, Seigneur,
j'effacerai, j'effacerai
par mes pleurs le fard de mes yeux.

LE SAINT:
Tu es brûlante
comme le fer rougi. Dis-moi
créature de Dieu, dis-moi:
serait-il vrai ce que ces hommes
ont crû entendre de ta bouche
en feu?
Tu l'as sur toi? Réponds!
Réponds! Le linceul! Le linceul! Ici
dans ta poitrine tu le caches.

LA FILLE MALADE DES FIÉVRES:
Mais quelles mains d'hommes
pourraient y toucher.
Je ne suis qu'une plaie divine,
ma poitrine est au Seigneur comme ta paume.

LE SAINT:
Messagère inconnue, créée
ou non créée, que tu sois faite
de tes fièvres ou de tes larmes
que tu portes en toi des forces
qui te sauvent ou qui te damnent
je te salue. Descelle
la croix de tes bras et révèle
les empreintes du divin corps
Voyez Son corps ensanglanté,
voyez l'horreur de son supplice!

LA FILLE (ou LA SAINTE):
Voyez la plaie de Son côté,
le sang qui coule sur sa cuisse,

LE SAINT:
Voyez la trace des fléaux
armés de plomb sur son échine.

LA SAINTE:
Voyez sur son front les grumeaux,
là où mordirent les épines.
Voyez les cheveux sur son cou,
mouillés par la sueur sanglante.

LA SAINTE:
Voyez la blessure du clou
qui lui transperça les deux plantes.

LE SAINT:
Voyez sur l'épaule de l'oint
marqué le poids de l'arbre infâme.
Voyez sur l'oeil le coup de poing
dont le valet scella son blâme.
Hélas, Temple de la sublime
tristesse, où la honte a craché!

che appresi. E conosco
la mia debolezza.

IL SANTO:
Tu hai gli occhi fucati,
e le unghie dipinte.

LA FANCIULLA FEBBRICITANTE:
Ah, Signore,
io toglierò, toglierò
con le lacrime il fuco dalle mie ciglia.

IL SANTO:
Ah, tu bruci
come il ferro rovente. Dimmi,
creatura di Dio, dimmi:
sarebbe dunque vero ciò che costoro
han creduto d'udire dalla tua bocca
d'ardente?
Rispondi! l'hai tu su di te?
Rispondi! Il lenzuolo, il lenzuolo! Qui,
tu, nel petto, lo nascondi?

LA FANCIULLA FEBBRICITANTE:
Ma quali mani d'uomo
lo potranno toccare?
Io non sono che una piaga divina,
il mio petto è del Signore, come la tua palma.

IL SANTO:
O messaggera ignota, creata
o non creata, sii tu fatta
delle lacrime tue, della tua febbre,
porti in te forze
che ti salvino o dilaniino,
io ti saluto, Apri
la croce delle braccia e rivela
le impronte del Corpo Divino.
Mirate il Suo corpo insanguinato,
mirate l'orrore del Suo supplizio!

LA FANCIULLA FEBBRICITANTE (ossia LA SANTA):
Mirate la piaga del Suo costato,
il sangue che gli cola sulla coscia!

IL SANTO:
Mirate le lividure dei flagelli
armati di piombo, sopra la Sua schiena.

LA SANTA:
Mirate sulla sua fronte i grumi,
là dove morsero le spine.
Mirate sul suo collo i capelli,
bagnati dal sudore di sangue.
Mirate la ferita del chiodo
che gli forò le due piante.

IL SANTO:
Mirate nella spalla dell'Unto
segnato il peso dell'albero infame.
Mirate sull'occhio la traccia del pugno
onde il servo sigillò il suo biasimo.
Ahimé, Tempio della Sublime
Tristezza, su cui l'Onta ha sputato!

Ahimé, piangete, piangete le vostre colpe!

Egli è malconcio dai nostri peccati!
Dio, rendici simili al Tuo corpo!
Ritempraci, o Dio, nella morte!
Amore, ch'io sazio sia!
Signore, Amore, ecco la vita mia!

VOCE CELESTE:
Chi piange il mio Figliuolo così dolce,
Giglio fiorito nella carne pura?
È tutto chiaro sopra i miei ginocchi,
è senza macchia ed è senza ferita.

Mirate. E nella mia capigliatura
tutte le stelle lodano il Suo lume.
Con la sua faccia il Figlio mio rischiara
la mia tristezza e la notte d'estate.

LE CONCILE DES FAUX DIEUX

L'empereur Dioclétien, introduit par de rudes fanfares de cuivres et de timbales, essaie de séduire Sébastien; il veut le couronner devant les dieux. Sébastien refuse; il a déjà sa couronne, invisible à qui n'a pas sa foi.

L'Empereur convoque les Citharèdes et confie à Sébastien la plus belle de toutes les cithares. Sébastien en détruit les cordes; ivre de rage et d'amour Dioclétien ne peut se résoudre à envoyer le jeune homme à la mort. Il cherche tous les prétextes pour le sauver. Il lui propose le sang des sacrifices, des statues et des temples, jusqu'à la "Victoire Impériale". La foi immense du Saint le protège de toutes les tentations.

Sébastien mime alors la Passion du Christ.

Il s'enivre de lui-même; il se fait peur. Sa beauté est immense et les femmes de Byblos ne s'affligent plus sur le Christ mais sur Adonis, confusion sacrilège qui rend le Saint fou de colère. Le Choeur se plaint mais Sébastien annonce la résurrection et brise aux pieds de l'Empereur la suprême idole.

IL CONCILIO DEI FALSI IDDII

L'Imperatore Diocleziano, introdotto da una rude fanfara di ottoni e di cimbali, cerca di sedurre Sebastiano; egli vuole incoronarlo davanti agli dei. Sebastiano rifiuta: egli ha già la sua corona, invisibile a chi non ha la fede.
L'Imperatore convoca i Citaredi, ed affida a Sebastiano la più bella di tutte le cetre. Sebastiano ne strappa le corde; ebbro di rabbia e d'amore, Diocleziano non si capacita di dover mettere il giovane a morte. Cerca tutti i pretesti per salvarlo. Gli promette sacrifici di sangue, statue e templi, perfino la «Vittoria Imperiale». Ma la fede immensa del Santo lo salva da ogni tentazione.
Sebastiano mima allora la Passione di Cristo.

S'ubriaca di sé stesso: e si fa paura. La sua bellezza è immensa, e le donne di Biblo non si affliggono più sul Cristo - ma su Adone: confusione sacrilega che rende il Santo pazzo di collera. Il coro si lamenta, ma Sebastiano annuncia la resurrezione, e rompe ai piedi dell'Imperatore il supremo idolo.

III - LE CONCILE DES FAUX DIEUX

Le saint
L'Empereur
Choeurs: Les citharèdes
Les femmes de Byblos
La voix céleste

L'EMPEREUR:
Salut beau jeune homme! Salut
sagittaire à la chevelure
d'hyacinthe! Je te salue,
chef de la cohorte d'Emèse,
qu'Apollon aime,
par mon laurier Sébastien
je t'aime aussi. Je veux, avant
que tu me parles, qu'on t'acclame.

Tu te voiles de ta chlamyde!
Tu te voiles comme la Vierge
qu'on outrage ou celle qu'on va
égorger. Or, je ne veux pas
t'égorger. Découvre ta tête!
Je veux te couronner, devant
tous les dieux.

LE SAINT:
César, j'ai déjà ma couronne.

L'EMPEREUR:
On ne la voit pas.

LE SAINT:
Tu ne peux pas la voir, Auguste,
bien que tu aies des yeux de lynx.
Parce qu'il faut d'autres yeux
armés d'une autre vertu.

III - Il CONCILIO DEI FALSI IDDII:

il Santo -
l'Imperatore -
il coro:i citarèdi -
le donne di Biblo -
la Voce Celeste -

L'IMPERATORE:
Salve giovine bello! Salve,
sagittario dalla chioma
di giacinto! Io ti saluto,
duce della coorte di Emesa,
che Apollo ama.
Per il mio lauro, Sebastiano,
anch'io ti amo. Io voglio, prima
che parli, udirti acclamare.

Tu ti veli con la clamide!
Ti veli come la Vergine
che soffre ingiuria, come la Vergine
sul punto d'essere sgozzata. Ora, io non voglio
sgozzarti. Scopriti il capo!
Io voglio coronarti, innanzi
a tutti gli dèi.

IL SANTO:
Cesare, io l'ho già la mia corona.

L'IMPERATORE:
Nessuno la vede.

IL SANTO:
Tu non la puoi vedere, Augusto,
con gli occhi tuoi, che pur sono di lince.
Perché si vogliono altri occhi,
armati d'un'altra virtù.

L'EMPEREUR:
Où sont-ils les magiciens
qui t'aident dans tes artifices
et qui t'enseignent tes prestiges?

L'IMPERATORE:
Or dove sono i maghi
che in queste tue arti ti aiutino
e questi prestigi t'insegnano?

LE SAINT:
Je n'ai d'autre art que la prière.

IL SANTO:
Altra arte non ho che la preghiera.

L'EMPEREUR:
Est-il vrai que tu as dansé
sur des charbons ardents?

L'IMPERATORE:
È vero che hai danzato
sopra carboni ardenti?

LE SAINT:
César,
non, sur une jonchée de lys.

IL SANTO:
Cesare,
no: su un tappeto di gigli.

L'EMPEREUR:
Est-il vrai qu'au solstice
tu as blessé le ciel?

L'IMPERATORE:
È vero che nel solstizio
tu hai ferito il cielo?

LE SAINT:
Le ciel m'a blessé!

IL SANTO:
Il cielo ha ferito me.

L'EMPEREUR:
Je ne crois pas, je ne veux pas
croire aux délits dont on t'accuse,
chef de ma cohorte légère.
Tu es trop beau. Ne t'ai-je pas
comblé d'honneur, de bénéfices,
d'ornements, d'heures glorieuses
et de belles armes. Je t'aime - je t'aime... Toujours
j'ai tourné vers toi le plus clair
de mes visages.

L'IMPERATORE:
Io non credo, io credere
non voglio ai delitti onde ti accusano,
duce della mia coorte leggera.
Sei troppo bello. Di', non t'ho io
colmato di onori, di benefizi,
di adornamenti, di belle armi
e d'ore gloriose? Io t'amo. Mi sei caro.
Ed io rivolsi sempre verso di te
la mia faccia più dolce.

LE SAINT:
Oui tu m'as été libéral,
Seigneur.

IL SANTO:
Sì, tu mi fosti liberale,
Signore.

L'EMPEREUR:
Je ne veux pas savoir
si tu fais des rêves étranges
autour d'un roi de saturnales,
d'un esclave en tunique rouge,
monarque d'un jour qu'on immole
sur l'autel de Saturne.
Vois,
j'ai là tous mes dieux.
Tu peux choisir

L'IMPERATORE:
Io non voglio sapere
se tu fai sogni strani
intorno a un re di Saturnali,
a uno schiavo in tunica rossa,
monarca d'un giorno, che s'immola
sull'ara di Saturno.
Vedi,
io ho là tutti gl'idii,
Tu puoi scegliere.

LE SAINT:
César,
sache que j'ai déjà choisi mon dieu
celui, celui,
que tu nommes l'esclave rouge
le monarque d'un jour, le roi
sanglant, je l'ai choisi de toute
mon âme, au-delà de mon âme.

IL SANTO:
Cesare,
sappi che ho scelto il mio Dio.
Colui, colui
che tu chiami lo schiavo rosso,
il monarca d'un giorno, il re
sanguinante, io l'ho scelto con tutta
l'anima mia, oltre l'anima mia.

L'EMPEREUR:
Il veut du sang! Il veut du sang
cet éphèbe pâle, du sang,
des souffrances et des ténèbres.
Nous en avons! Nous en avons!
Qu'on l'initie, qu'on le couche dans la fosse
sous les planches à mille fleurs, qu'on égorge
au-dessus de lui le taureau.

L'IMPERATORE:
Egli vuol sangue! Vuol sangue,
questo pallido efebo, sangue,
sofferenze e tenebre!
E ne abbiamo, e ne abbiamo!
E sia dunque iniziato al taurobolio!
Disteso sia nella fossa,
sotto l'assito dalle mille fessure; si sgozzi
il toro sopra di lui

LE SAINT:
Je ne veux pas de ton bétail
ni de tes bouchers, Empereur!
Sur mon corps impur j'ai reçu
un autre baptême! Un baptême de rayons.
Seul le Christ rayonne; l'Unique.
Entre vous et le jour, Il est.
Entre vous et le soleil mort
Il est, Unique.

L'EMPEREUR:
Cithares, faites
la lumière, aveuglez l'impie!

LES CITHARÈDES:
Paian, lyre-d'or, arc d'argent,
Seigneur de Délos et de Sminthe,
beau roi chevelu de lumière,
ô Apollon...

LE SAINT:
Cessez!
Cessez, ô citharèdes!

ô vous qui me voyez inerte
je suis l'archer certain du but.
Je suis l'esclave de l'amour.
Je suis le maître de la mort.
J'ai d'un signe, étouffé le chant
dans votre gorge et engourdi
vos doigts. Ecoutez l'autre lyre!
Vous en avez déjà la bouche
pleine jusqu'aux poumons, chanteurs.

L'EMPEREUR:
Egorgez-le!
Non, je veux rire.
Je cherche des modes nouveaux.
Mais comme il est beau!
Il est trop beau. Je veux qu'il chante.

LE SAINT:
Je suis mon sacrificateur
je vous le dis.
César, écoute l'autre lyre.
Je danserai, je danserai
pour tes mages et tes devins
je danserai la passion
de ce jeune homme asiatique
de ce prince supplicié.
De la profondeur de tes yeux
regarde. Ecoute et puis regarde.
Ne tremble pas.

L'EMPEREUR:
Sois un dieu. Je te ferai Dieu
Tu auras des statues, des temples.
Je t'aimerai.

LE SAINT:
(sur la musique)
L'avez-vous vu celui que j'aime?
L'avez vous vu?
Il dit alors: "mon âme est triste
jusqu'à la mort. Restez ici
et veillez". Et il se prosterne,
et dit dans sa prière: "Ecarte
cette coupe de moi seigneur, toutefois,
non comme je veux mais comme tu veux"
Sa sueur tombe comme des gouttes de sang,
trempe la terre.

IL SANTO:
Io non voglio il tuo bestiame,
né i tuoi beccai, Imperatore!
Io sul mio corpo impuro ho ricevuto
un altro battesimo! Un battesimo di raggi!
Solo il Cristo è raggiante, l'Unico!
Fra voi e il giorno Egli sta.
Fra voi e il sole morto,
Egli sta, Unico!

L'IMPERATORE:
Cetre, cetre, cetre, fate
la luce, accecate l'empio!

I CITAREDI:
Pean, Lira-d'oro, Arco-d'argento,
Signore di Delo e di Sminte,
bel Sire chiomato di luce,
Apollo...

IL SANTO:
Cessate!
Cessate, o citaredi!

O voi che mi vedere inerme,
Io son l'Arciere sicuro del segno.
Io sono lo schiavo dell'Amore.
Io sono il Signore della Morte.
Io vi ho spento, d'un cenno, il canto
nella gola e vi ho dato il torpore
alle dita. Udite l'altra lira!

Voi n'avete già piena la bocca
sino ai polmoni, cantori.

L'IMPERATORE:
Sgozzatelo!
No. Ho voglia di ridere.
Io cerco fogge nuove. Invento modi novelli.
Ma come è bello!
È troppo bello. Io voglio che canti.

IL SANTO:
Io sono il mio sacrificatore.
Questo vi dico.
Cesare, ascolta l'altra lira.
Io danzerò, io danzerò
per i tuoi vati e i tuoi magi
io danzerò la Passione
di quel Giovane asiatico,
di quel Principe suppliziato.
Dal profondo degli occhi tuoi, guarda.
Ascolta, e poi guarda.
Non tremare.

L'IMPERATORE:
Sii un dio. Io dio ti farò.
Avrai delle statue, dei templi.
Io t'amerò.

IL SANTO:
(sulla musica)
Avete visto Colui che amo?
L'avete voi visto?
Allora egli dice: «Triste è l'anima mia
sino alla morte. Restate qui
e vegliate». E si prosterna
e dice nella sua preghiera: «Allontana
da me questo calice, Signore.
Pur sia fatto, non come io voglio,
ma come vuoi tu».
Il suo sudore scorre in gocce di sangue,
bagna la terra.

LES FEMMES DE BYBLOS:
Ah! Tu pleures Adonis!
Il se meurt le bel Adonis!
Il est mort, le bel Adonis!
Femmes, pleurez!

Voyez le bel adolescent
couché dans la pourpre du sang.
Donnez les baumes et l'encens.
Femmes! Pleurez! Adonis.

VOIX CÉLESTE:
"Je souffre", il a gémi. Ecoute!
"Je souffre". Qu'ai-je fait? Je souffre
et je saigne. Le monde est rouge
de mon tourment.

Ah, qu'ai-je fait? Qui m'a frappé?
J'expire, je meurs. O beauté,
je meurs mais pour renaître
impérissablement".

LE CHOEUR:
Adonis hélas! Pleurez!

LE SAINT:
(sur la musique)
Quel est ce jeune homme tout blanc
assis à l'entrée du sépulcre?
"Vous cherchez le crucifié
et pourquoi cherchez vous parmi
les morts celui qui est vivant?"

VOIX CÉLESTE:
Cessez, ô pleureuses! Le monde
est lumière, tel qu'il l'annonce.
Il renaît Dieu, vierge et jeune homme,
le florissant!
Il renaît, il se renouvelle.
ô frère des saisons jumelles,
debout! La mort est immortelle,
dieu, par ton sang.

LES FEMMES DE BYBLOS:
Le dieu! Le dieu! Voilà le dieu!
Il est debout.

L'EMPEREUR:
Tu es un dieu. Je te fais dieu.
Moi, le Maître de l'univers,
qui ai joint à mon nom le nom
du tonnant. Moi, je te fais dieu.
Tout est licite à l'Empereur.
Je veux te consacrer un temple.

LE SAINT:
Je souffre. Je souffre. Une
main m'a pris par les cheveux.
Quelle splendeur sort de mes os?
Suis-je lumière? Tout s'obscurcit.
Les cieux s'évanouissent. Suis-je
au faîte du Temple? Ma vie s'évanouit.

L'EMPEREUR:
Prends la Victoire Impériale
dans ton poing fort et décharné.
Tu auras tout, tu auras tout.
Moi vivant je te lèguerai
l'Empire. Tu seras le Maître

LE DONNE DI BIBLO:
Ah! Ahimé! Tu piangi Adone!
Ei muore, il bello Adone!
È morto, il bello Adone!
Donne, piangete!

Mirate il bello Adolescente
steso nella porpora del sangue.
Date i balsami e gli incensi.
Donne! Piangete! Adone!

VOCE CELESTE:
«Io soffro», è il suo gemito. Ascolta!
«Io soffro. Che ho fatto? Io soffro
e sanguino. Il mondo è vermiglio
del mio tormento.

Che ho fatto? Chi mi ha percosso?
Io spiro, io muoio. O Bellezza,
io muoio ma per rinascere
imperituro».

IL CORO:
Adone, ahimé! Piangete!

IL SANTO:
(sulla musica)
Chi è questo giovane tutto bianco
seduto all'entrata del sepolcro?
«Voi cercate il Crocefisso.
E perché cercate fra i morti
colui che è vivente?».

VOCE CELESTE:
Cessate, o lacrimatrici! Il mondo
è luce, com'egli l'annuncia.
Rinasce Dio, vergine e giovine,
il Fiorente!
Rinasce, si rinnovella.
O fratello delle gemine stagioni,
su! La morte è immortale,
dio, pel tuo sangue.

LE DONNE DI BIBLO:
Il dio! Il dio! Ecco il dio!
Ei si è levato.

L'IMPERATORE:
Un dio tu sei. Io ti fo dio.
Io, il Signore dell'Universo,
cho ho aggiunto al mio nome il nome
del Tonante. Io, io ti fo dio.
Tutto è lecito all'Imperatore.
Io voglio consacrarti un tempio.

IL SANTO:
Io soffro, io soffro. Un mano
mi ha preso ai capelli.
Che splendore mi sgorga dall'ossa?
Son io la luce? Tutto s'oscura.
I cieli vaniscono. Son io
sul fastigio del Tempio? La mia vita si perde.

L'IMPERATORE:
Prendi la Vittoria Imperiale
nel tuo pugno forte e scarno.
Avrai tutto, avrai tutto.
Ancor vivo, io ti legherò
l'Imperio. Sarai il Signore.

Annoncez l'étoile future
au ciel romain!

LE CHOEUR:
Io! Io! Adoniastes!
O soeurs! O frères, exultez!
Le seigneur est ressuscité!
Il conduit la danse des astres.

Io! Déliez vos cheveux,
dénouez vos ceintures, femmes!
Du noir Hadès où sont les âmes
il nous revient le bienheureux.

LE SAINT
(sa voix domine le choeur):
Jésus! Jésus! A moi!
César maudit, j'ai dans mon poing
mon âme nue, victorieuse,
splendide, j'ai brisé ton or
j'ai brisé ton idôle, et toi
tu seras brisé, tu seras
foulé.

L'EMPEREUR:
Renversez-le!
Faites de sa face une plaie.

Etendez-le sur la cithare.
Ainsi. Mais doucement

LE SAINT:
En vérité je vous le dis,
Jésus veut me glorifier
Moi et le Christ, nous sommes un.
J'ouvre les bras. Nous sommes Un,
pour les clous, la Lance et l'Eponge.
Voici. J'ai soif; mon côté saigne;
mes mains et mes pieds sont cloués.
Gloire éternelle!

César, tu n'es que fange.
La mort est vie.

L'EMPEREUR:
Renversez-le
Etouffez-le sous les couronnes,
étouffez-le sous la musique,
sous les fleurs,
car il est beau.

LE CHOEUR:
Ah, il est mort le bel Adonis
Pleurez, pleurez!
Il se meurt le bel Adonis
Pleurez, pleurez!

Il descend vers les noires Portes.
Tout ce qui est beau l'Hadès morne
l'emporte. Renversez les torches,
Eros! Pleurez!

Annunciate la stella futura
al cielo romano!

IL CORO:
Io! Io! Adioniasti!
O sorelle, o fratelli, esultate!
Il Signore, è risuscitato!
Conduce la danza degli astri!

Io! Slegate le chiome,
Sciogliete i cinti, o donne!
Dal nero Ade ove son l'anime
ei ci ritorna, il Beato.

IL SANTO:
(la sua voce domina il Coro)
Gesù, Gesù, Gesù, a me!

Cesare, maledetto, ho nel mio pugno
la nuda anima mia vittoriosa,
splendida, ho spezzato il tuo oro,
ho spezzato il tuo idolo, come tu stesso
spezzato sarai, sarai
calpestato.

L'IMPERATORE:
Rovesciatelo!
Fate della sua faccia una piaga fumante!

Stendetelo sopra la cetra.
Così, così. Ma dolcemente.

IL SANTO:
In verità vi dico,
Gesù mi vuol glorificare.
Io ed il Cristo siamo Uno.
Apro le braccia. Siamo Uno,
pei Chiodi, la Lancia e la Spugna.
Ecco. Ho sete; il costato mi sanguina;
le mie mani e i miei piedi sono chiovati.
Gloria eterna!

Cesare, tu non sei che fango.
La morte è vita.

L'IMPERATORE:
Soffocatelo!
Soffocatelo sotto le corone,
soffocatelo sotto la musica,
sotto i fiori,
perché egli è bello.

IL CORO:
Ah, è morto il bell'Adone!
Piangete, piangete!
Muore il bell'Adone,
piangete, piangete!

Egli discende alle Nere Porte.
Tutto ciò che è bello il tristo Ade
l'inghiotte. Rovesciate le torcie.
O Eros! Piangete!

LE LAURIER BLESSÉ

Au bois d'Apollon, attaché au plus beau des lauriers, Sébastien se prépare à la mort par sagittation. L'ordre en a été donné par l'Empereur. Les archers, qui aiment leur chef Sébastien, ne peuvent s'y résoudre. Par la puissance de sa voix, par l'invocation terrible de l'amour, Sébastien les contraint à lâcher la première flèche. "Je suis la cible, des profondeurs j'appelle votre amour...".

Son agonie commence. Le jeune homme percé de flèches "comme un hérisson" meurt dans l'amour du Christ.

Des plaintes s'élèvent. La Fille malade des fièvres le délivre de la colonne; les femmes éplorées ramassent le corps inerte de Sébastien que les flèches ont quitté pour se ficher dans la colonne blanche. Lentement les femmes emportent le corps, leur plainte s'éloigne.

IL LAURO FERITO

Nel bosco d'Apollo, legato al più bel lauro, Sebastiano, si prepara alla morte per sagittazione. Ne è stato dato l'ordine dall'Imperatore. Gli arcieri, che amano il loro capo Sebastiano, non riescono a rassegnarsi. Ma Sebastiano, con la potenza della sua voce, con l'invocazione terribile dell'Amore -, li costringe a lanciare la prima freccia. "... Io sono il bersaglio, dalle profondità mi appello al vostro amore...»
Comincia la sua agonia. Il giovane, trafitto di frecce "come un istrice», muore nell'amore di Cristo.
Si alzano dei lamenti. La Fanciulla febbricitante lo libera dalla colonna; le donne lacrimose raccolgono il corpo inerte di Sebastiano, che le frecce hanno attraversato per conficcarsi nella bianca colonna.
Lentamente le donne portano via il corpo; il loro pianto si allontana.

IV - LE LAURIER BLESSÉ

personnage: Le saint.
Le choeur de Femmes.

LE SAINT:
César a dit: "amenez-le
au bois d'Apollon; liez-le
au tronc du plus beau des lauriers;
puis décochez contre son corps
nu toutes vos flèches jusqu'à
ce que vous vidiez les carquois,
jusqu'à ce que son corps soit
pareil au hérisson sauvage.
Et peut-être il va revivre".

Oui, mes archers, c'est ce que je veux.
Ce sera beau. Je veux revivre, j'atteste
mon souffle et le ciel que je veux revivre,
car il est devin l'Empereur, il a deviné.
Mais pour revivre,
ô archers, il faut que je meure,
il faut que je meure,
il faut que mon destin s'accomplisse,
que des mains d'hommes me tuent...
Vos mains... vos mains fraternelles...
En vérité
je vous le dis.
Il faut que chacun
tue son amour pour qu'il revive
sept fois plus ardent. Or archers,
archers, si jamais vous m'aimâtes,
que votre amour je le connaisse
encore à mesure de fer!
Je vous le dis, je vous le dis:
celui qui plus profondément
me blesse, plus profondément
m'aime.

Sanaé souviens-toi!
Souvenez-vous élus d'Emèse
je vous avais commis cet arc
où le fil de mon sang s'incruste
de l'une à l'autre coche et luit.
Voyez. Je sens que dans la paume
de ma main le stigmate brûle,
se rouvre et saigne.

LE SAINT
(sur la musique):
Ne voyez-vous pas les trois femmes
noires sursauter?

Les trois femmes voilées qui sont assises
au pied de l'autel.
Elles tressaillent. Je les vois.
Parlez bas. Ce n'est
pas l'épouvante. Parlez bas.

LE SAINT:
Les lauriers sont comme des lances
hérissées autour de la croix.
Des profondeurs, des profondeurs
j'appelle votre amour, archers!
Rapprochez-vous.
La nuit tombe. Il faut qu'on mire
de près, de près, pour frapper juste.
Sanaé, tu as mon arc? Viens Frère,
presse-le sur ma bouche avant de le tendre
qu'il touche mes lèvres et mon âme.
Souvenez-vous! L'arc
figure le Trinité Sainte.
Le fût est le Père, la corde
est l'Esprit, la flèche empennée
est le Fils qui donna son sang.
Et il n'y aura plus de tâches,
sauf la tâche du sang tombé
des mains et des pieds du Sauveur.

IV - IL LAURO FERITO:

il Santo -
il coro delle Donne -

IL SANTO:
Cesare ha detto: "Traetelo
al bosco di Apollo; legatelo
al tronco del lauro più bello;
poi, contro il suo corpo nudo,
scoccate tutte le vostre frecce
sin che non vi restino vuote le faretre,
e il suo corpo non sia
pari all'istrice selvaggio.
E forse rivivrà ancora una volta».

Sì, miei arcieri, questo io voglio.
E sarà bello. Io rivivrò, ne attesto
il mio respiro e il cielo, io rivivrò;
perché l'Imperatore è un veggente. Ha divinato.
Ma per rivivere,
o arcieri, conviene ch'io muoia,
conviene ch'io muoia,
conviene che la mia sorte si compia,
che mani d'uomini mi uccidano...
Le vostre mani.. Le vostre mani fraterne...
In verità ve lo dico.
Conviene che ognuno
uccida l'amor suo perché riviva
sette volte più ardente. O Arcieri,
Arcieri, se mai mi amaste,
fate che il vostro amore io lo conosca
a misura di ferro!
Io vi dico, io vi dico:
colui che più profondo
mi ferisce, colui più profondamente
mi ama.
Sanae, ricòrdati!
Ricordatevi, voi, Eletti d'Emesa!
Io v'ho affidato quell'arco
ove il filo del mio sangue s'incrosta
da un corno all'altro e risplende.
Vedete. Io sento che nella palma
della mia mano la stigmata brucia,
si riapre e sanguina.

IL SANTO:
(sulla musica):
Non vedere le tre donne nere
che sussultano?
Le tre donne velate che son sedute
ai piedi dell'altare.
Esse sussultano, le vedo.
Parla basso, non è lo spavento.
Parla basso.

IL SANTO:
I lauri sono come le lance
di cui la croce era irta all'intorno.
Dal profondo, dal profondo,
io chiamo il vostro amore, Arcieri!
Accostatevi meglio. Cade la notte.
Conviene mirare da presso,
perché il colpo sia giusto.

Sanae, hai tu il mio arco? Vieni, fratello,
premilo sulla mia bocca, prima di tenderlo.
Fa che mi tocchi le labbra e l'anima.
Ricordatevi! L'arco
raffigura la Santa Trinità.

Il fusto è il Padre, la corda
lo Spirito, la freccia impennata
è il Figlio che diede il suo sangue.
Né vi sarà più macchia
fuor che la macchia del sangue caduto
dalle mani e dai piedi del Redentore.

Des profondeurs, des profondeurs
j'appelle votre amour terrible.
Chaque flèche est pour le salut,
Afin que je puisse revivre.
Ne tremblez pas, ne pleurez pas!
Mais soyez ivres, soyez ivres
De sang, comme dans les combats.
Visez de près. Je suis la Cible.
Des profondeurs, des profondeurs
J'appelle votre amour terrible.

Dal profondo, dal profondo
io chiamo il vostro terribile amore.
Ogni freccia è per la salvezza,
perché io possa rivivere.
Non tremate, non piangete!
Ma siate ebbri, siate ebbri
di sangue, come nelle battaglie.
Mirate da presso. Io sono il Segno.
Dai profondi, dai profondi,
io chiamo il vostro terribile amore!

– Version établie par Catherine NAJAND –



« Il faut que chacun
fasse son amour pour qu'il
revive
sept fois plus ardent. »
Gerald d'Aumerie

Gerald d'Aumerie

LE PARADIS

Debussy écrit: "je vous assure que j'ai écrit ma musique comme si elle avait été commandée par une Eglise...".

La paradis s'ouvre à l'âme de Sébastien accueillie par le Chorus Martyrum, le Chorus Angelorum, le Chorus Apostolum. Enfin le choeur de tous les Saints chante le psaume final "dans une splendeur mystique".

IL PARADISO

Scrive Debussy: "... Vi assicuro che ho scritto la mia musica come se mi fosse stata commissionata da una Chiesa...»
Il paradiso si apre sull'anima di Sebastiano accolta dal Coro dei Martiri, dal Coro degli Angeli, e dal Coro degli Apostoli.
Infine il Coro di tutti i Santi canta il salmo finale, "in un mistico splendore».

V - LE PARADIS

Le Saint
Chorus Martyrum
Chorus Virginum
Chorus Apostolorum
Chorus Angelorum
Le choeur

V - IL PARADISO:

Il Santo -
Il coro dei Martiri -
Il coro delle Vergini -
Il coro degli Apostoli -
Il coro degli Angeli -
Il coro di tutti i Santi -

CHORUS MARTYRUM:
Gloire! Sous nos armures flamboyez,
Ô blessures!
Qui est celui qui vient!
Le lys de la cohorte.
Sa tige est la plus forte.
Louez le nom qu'il porte: Sébastien!

CORO DEI MARTIRI:
Gloria! Sotto le nostre armature
fiammeggiate, o ferite!
Chi è colui che viene?
Il Giglio della coorte.
Il suo stelo è il più forte.
Laudate il nome che porta: Sebastiano!

CHORUS VIRGINUM:
Tu es loué.
L'étoile de loin parle à l'étoile
et dit un nom: le tien.
Dieu te couronne.
Toute la nuit comme une goutte
À ton front est dissoute,
Sébastien!

CORO DELLE VERGINI:
Tu sei laudato.
La stella parla da lungi alla stella
e dice un nome: il tuo.
Dio ti corona.
Tutta la notte come una stilla
alla tua fronte è dissolta,
o Sebastiano!

CHORUS APOSTOLORUM:
Tu es Saint. Qui te nomme
Verra le fils de l'homme,
Qui sur son coeur te tient,
sourire de ta grâce.
Jean t'a donné sa place
Tu boiras dans sa tasse, Sébastien!

CORO DEGLI APOSTOLI:
Sei santo. Chi ti nomina
vedrà il Figlio dell'Uomo;
che sopra il suo cuore ti tiene,
sorriso della tua grazia.
Giovanni t'ha dato il suo posto.
tu berrai nella sua tazza,
o Sebastiano!

CHORUS ANGELORUM:
Tu es beau. Prends six ailes
D'Ange et viens dans l'échelle
Des Feux musiciens,
Chanter l'hymne nouvelle
Au ciel qui se constelle
De tes plaies immortelles,
Sébastien, Sébastien.

CORO DEGLI ANGELi:
Sei bello. Prendi sei ali
d'Angelo e vieni alla scala
dei musici Fuochi,
a cantare l'inno novello al cielo che si constella
delle tue piaghe immortali,
O sebastiano, Sebastiano!

LE SAINT
(sur la musique):
Béni soit le premier! Bénie
soit l'étoile première!

Encore!
Votre amour! Votre amour!
Encore!
Encore!
Encore!
Encore!
Amour éternel!

IL SANTO
(Sulla musica):
Benedetto sia il primo!
Benedetta sia la prima stella!

Ancora!

Il vosto amore! Il vostro amore!

Ancora!

Ancora!

Ancora!

Amore eterno!

LE CHOEUR:
Ah! Hélas! Hélas!
Pleurez, ô femmes de Syrie,
Criez: "Hélas! Ma seigneurie"
Toutes les fleurs se sont flétries.
Criez! Pleurez! Femmes de Syrie!
Il va dans la pâle prairie!
Toutes les fleurs se sont flétries.
Criez! Pleurez!
Eros! Pleurez! Pleurez!
Il descend vers les noires portes
Tout ce qui est beau l'Hadès morne
l'emporte.
Renversez les torches.
Eros! Pleurez!

IL CORO:
Ah, ahimé!, Ahimé!
Piangete, o donne di Siria,
gridate: «Ahimé! Mia Signorìa!»
I fiori son tutti avvizziti.
Gridate, piangete! Donne di Siria!
Ei va verso i pallidi Prati!
I fiori son tutti avvizziti.
Gridate, piangete!
Eros! Piangete, piangete!

Discende verso le Porte Nere.
Tutto ciò che è bello, il tristo Ade
l'inghiotte.
Rovesciate le torce.
O Eros! Piangete!

JEAN-PAUL CHAMBAS

Né le 11 Mars 1947 à Vic-Fezensac (Gers), il vit et travaille à Paris.
Principales expositions personnelles depuis 1983
1984 - ARCO, Madrid. Portraits, Galerie Krief- Raymond, Paris. FIAC, Grand Palais, Paris.
1985 - Centre Culturel de Boulogne-sur-Mer. Galerie Le Troisième Oeil, Bordeaux. Musée du Peuple, Reykjavic, Islande.
1986 - Maison de la Culture de La Rochelle (exposition itinérante à l'étranger) Galerie Vulkan, Mayence, RDA. Alisan Fine Arts, Hong Kong.
1987 - Galerie Krief-Raymond Fiac-Grand-Palais Institut français Londres
Principales collaborations théâtrales
1984 - Décors pour *Le Misanthrope* de Moliere Mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Comédie Française, Paris. Décors pour *Don Carlos* de G. Verdi. Mise en scène de Jean-Claude Auvray. Mise en scène et Costumes, en collaboration avec Jean-Pierre Vincent pour la *Nuit d'Eté* de BERLIOZ et Jacques Lenot.
1986 - Décors et costumes pour *Six personnages en quête d'auteur* de L. Pirandello. Mise en scène de J.P. Vincent. Théâtre de l'Europe-Odéon. Décors et costumes pour *El Sisisi* de Michel Deutsch. Régie de Robert Girones. Comédie de Genève, Poitiers.
1987 - Décors et costumes pour *Le faiseur de théâtre* de T. Bernhard. Mise en scène de J-P. Vincent. Théâtre National Populaire de Villeurbanne.
1988 - Décors pour *On ne badine pas avec l'amour*. Mise en scène de J-P. Vincent. Sartrouville, Le Havre (tournée nationale).

JEAN-PIERRE VINCENT

Jean-Pierre VINCENT s'intéresse à la France, à tout ce qui est la France, de la francitude à la franchouillardise en passant par ses Panthéons (La Comédie-Française dont il fut trois ans l'administrateur), ses gloires (Molière, Labiche, Beaumarchais, Zola), ses hontes (Vichy-Fictions). Mais aussi à tout ce qui l'entoure, cette France françonnante, de Brecht (au début, à Sartrouville), à Thomas Bernhard (avec Le Faiseur de théâtre cette année).
Jean-Pierre Vincent s'intéresse aussi, du même coup allions- nous dire, à la République, à la laïcité, à la viande rouge, à l'amour. «Tout un pan de son oeuvre de metteur en scène est dévolu à la terre des arts, des armes et des lois».
Il est passé sans transition du premier Théâtre de France à sa vie de nomade d'aujourd'hui. Actuellement, il participe à la création du Martyre de-Saint Sebastien comme en son temps il l'avait fait pour les «Nuits d'Eté» de Berlioz-Lenot, une mise en spectacle d'une oeuvre musicale à Aix-en-Provence.

GRZEGORZ NOWAK

Né en Pologne en 1951, il étudie le violon, la direction d'orchestre et la composition au Conservatoire de Poznan. Il poursuit ensuite ses études aux Etats-Unis avec Ozawa, Bernstein et Markevitch.
En 1984, il gagne le premier prix au Concours Ansermet de Genève et commence une brillante carrière qui l'incite à diriger, parmi tant d'autres, l'Orchestre de Montréal, l'Orchestre National Français, la London Symphony Orchestra et les Orchestres de: Baltimore, Tonhalle de Zurich, Suisse romande, Oslo, Royal Liverpool, la Fondation Gulbenkian de Lisbonne et enfin le SWF de Baden-Baden.
Il vit actuellement en Suisse où il est le Chef d'Orchestre attitré de l'Orchestre de Bâle.
Il a enregistré de nombreux disques.

JEAN-PAUL CHAMBAS

Nato l'11 marzo 1947 a Vic-Fezensac (Gers), vive e lavora a Parigi.
Principali Esposizioni Personali dal 1983
1984 - Arco, Madrid. Ritratti, Galleria Krief- Raymond, Parigi. FIAC, Grand Palais, Parigi. 1985 - Centro Culturale Boulogne-sur-Mer. Galleria Le Troisième oeil, Bordeaux. Museo del Popolo, Reykjavic, Islanda. 1986 - Maison de la Culture de la Rochelle (esposizione itinerante all'estero). Galleria Vulkan, Mayence, RDT. Alisan Fine Arts, Hong Kong.
Principali Collaborazioni teatrali
1986 - Scene e costumi per i Sei Personaggi in cerca d'autore *di L. Pirandello, regia di J.-P. Vincent, Teatro de l'Europe-Odéon. Scene costumi per* El Sisisi *di Michel Deutsch, regia di Robert Gironès, Poitiers, Comédie de Genève. 1987 - Scene e costumi per* Le faiseur de théâtre *di T. Bernhard, regia di J.-P. Vincent, Théâtre National Populaire di Villeurbanne. 1988 - Scene per* On ne badine pas avec l'amour, *regia di J.-P. Vincent, Sartrouville, Le Havre (tournée nazionale).*

JEAN-PIERRE VINCENT

Jean-Pierre Vincent si interessa alla Francia, a tutto ciò che appartiene alla Francia, dalla francitudine alla francisedine passa per il suo pantheon (La Comédie Française di cui è stato per tre anni amministratore), le sue glorie (Molière, Labiche, Beaumarchais, Zola), la sua onta (Vicy-Fictions). Ma anche la Francia di tutto ciò che lo circonda, da Brecht (agli inizi, a Sartrouville) a Thomas Bernhard (quest'anno con «Le Faiseur de Théatre).
Jean-Pierre Vincent si interessa anche della repubblica, della laicità, della carne rossa e dell'amore. «Gran parte del suo lavoro di regia spetta alla terra delle arti, delle armi e delle leggi».
È passato senza transizione dal primo teatro di Francia all'attuale vita nomade. Partecipa ora alla creazione del Martyre de Saint-Sebastien, come a suo tempo alle Nuit d'Ete di Berlioz- Lenot, una messa in scena di un'opera musicale a Aix-en- Provence.

GRZEGORZ NOWAK

È nato in Polonia nel 1951. Ha studiato violino, direzione d'orchestra e composizione al Conservatorio di Poznam. In seguito ha continuato i suoi studi negli USA con Ozawa, Bernstein e Markevitch.
Nel 1984 ha vinto il primo premio al concorso Ansermet di Ginevra ed ha iniziato una brillante carriera che lo ha portato a dirigere, tra le altre, le orchestre di Montreal, Nazionale Francese, London S.O., Baltimora, Tonhalle di Zurigo, Suisse Romande, Oslo, Royal Liverpool, Gulbenkian Foundation di Lisbona e SWF di Baden-Baden.
Vive in Svizzera dove è direttore stabile dell'orchestra di Biel.
Ha inciso numerosi dischi.

ELISABETH GLAUSER

Née à Interlaken, en Suisse, elle a étudié à Zurich, Berne, Stockholm et en Italie où elle a gagné de nombreux prix.
Elle a commencé sa carrière de chanteuse en Allemagne à l'Opéra de Dortmund. Depuis 1982, elle est membre de l'Opéra d'Etat de Stuttgart; parallèlement, elle a chanté au Théâtre de Berlin, à Cologne et à Dusseldorf.
Ella a participé au Festivald de Lucerne et de Bayreuth et a chanté sous la direction de Boulez, Sawallisch, Ferencsik, Korb, dans plusieurs pays européens.
Les compositeurs de son répertoire sont, parmi tant d'autres, Bartok, Debussy, Wagner, Berg, Strauss, Verdi. Elle a, à son actif, de nombreux enregistrements et des retransmissions radiophoniques en Allemagne et en Suisse.

MADELEINE JALBERT (contralto)

Née à Chicoutimi (Canada), Madeleine Jalbert commence ses études musicales par le piano au Conservatoire de Musique de sa ville natale. Quelques années plus tard, elle entreprend conjointement des études de chant et opte finalement pour cette discipline. Elle obtient un baccalauréat et une maîtrise à la faculté de musique de l'Université de Montréal dans la classe de Louise André. Elle se perfectionne ensuite à Londres auprès de Madame Anne Reynolds.
Madeleine Jalbert se produit comme soliste depuis plusieurs années aussi bien avec des ensembles baroques qu'avec des formations de musique contemporaine tels que le Studio de Musique ancienne de Montréal, l'ensemble Claude Gervaise, l'ensemble Carl Philipp, les évènements du Meuf et la Société de Musique contemporaine du Québec.
Elle chante également en récital et avec orchestre le répertoire classique et romantique et a participé à de nombreuses émissions enregistrées par la Société Radio Canada.

FRANCINE LAURENT (soprano)

Née en Belgique, Francine Laurent y commence ses études musicales. En 1975, elle rentre au Conservatoire de Paris et y obtient les premiers prix de chant, de scène et de musique de chambre. Elle a également suivi les cours de perfectionnement dans la classe de Régine Crespin avec qui elle travaille encore régulièrement. Elle a remporté le premier prix de l'Opéra français au concours F. Vinas à Barcelone et le premier grand prix à Rio de Janeiro en 1979.
Francine Laurent a participé à de nombreux concerts et festivals, notamment au Concertgebouw d'Amsterdam, à Genève, Milan, en Israël et en Allemagne...
En 1982, pour le centenaire de "Parsifal" de Wagner, elle était une *Fille Fleur* et a aussi doublé le rôle d'*Elsa* ("Lohengrin").
Francine Laurent fait sa première expérience scénique à l'Opéra Studio dans le rôle d'Anne Truelove ("Rake's Progress" de Stravinsky) dans une co-production avec l'Opéra de Paris. A cette époque, elle étudie le chant avec Vera Rozsa, professeur au studio.
Ensuite, elle interprète entre autres: La Nouvelle Prieure ("Dialogues des Carmelites"), Mimi ("La Boheme") et tout récemment "Butterfly" au Capitole de Toulouse.
Cependant, c'est le répertoire mozartien qui constitue actuellement une étape importante dans l'évolution vocale et scénique de sa carrière.
Ella a déjà interprété: Vitellia ("La Clemence de Titus"), Elvire ("Don Giovanni"). la Première Dame ("La Flute Enchantee"), Arminda ("La Fausse JArdiniere").
Francine Laurent a enregistré un disque consacré à Debussy pour Harmonia Mundi et "Andromede" de Lekeu avec l'Orchestre de la RTBF pour "Musique en Wallonie".
D'autres réalisations discographiques auront lieu prochainement.

ELIZABETH VIDAL (soprano colorature)

Elizabeth Vidal a fait ses études au lycée musical de Nice, sa ville natale. Elle entreprend des études de lettres supérieures à Paris, puis est engagée par Bernard Lefort, en 79, à l'école d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris. Elle y rencontre son professeur de chant Madame Elizabeth Grummer, puis suit les cours d'interprétation d'Eric Tappy à l'atelier de l'Opéra de Lyon.
En 1985, Elizabeth Vidal entre dans la troupe de l'Opéra de Lyon. On lui confie des rôles tels que le Feu, le Rossignol de l'Enfant et les Sortileges, Rosine du Barbier de Seville de Paisiello, la princesse Dirce du Medee de Chérubini, la princesse Laoula de L'Etoile de Chabrier et dernièrement Flaminia du Monde de la Lune de Haydn et Nannetta du Falstaff de Verdi. Serge Baudo l'a récemment invitée dans le cadre des programmes "Hommage à Ravel" à chanter le Feu, la Princesse et le Rossignol de l'Enfant et les Sortileges.
Au Festival d'Aix en Provence 86, Elizabeth Vidal a donné un récital "UNE HEURE AVEC" au cloître St Sauveur et a tenu le rôle de Naiade dans l'Ariane a Naxos de Strauss dirigé par Semyon Bishkopf. En 87, elle est Aglaure dans le Psyche de Lully dirigé par I-Claude Malgloire.
Elle a enregistré les rôles du Feu et du Rossignol de L'Enfant et les Sortileges sous la direction d'Armin Jordan (Erato), celui de Temire de Scylla et Glaucus de Léclair dirigé par J-Eliot Gardiner (Erato), ainsi qu'une oeuvre de Nicolas Dalayrac, "L'amant Statue", en création mondiale, qu'elle a jouée au Théâtre Grévin à Paris en Juin 86 (Scalen Disc). Elizabeth Vidal vient d'enregistrer un récital pour France-Musique.

ELISABETH GLAUSER

È nata a Interlaken, in Svizzera, e ha studiato a Zurigo, Berna, Stoccolma, e in Italia, dove ha vinto numerosi premi.
La sua carriera operistica è iniziata in Germania, all'Opera di Dortmund. Dal 1982 è membro dell'Opera di Stato di Stoccarda; nel contempo si è esibita nei teatri di Berlino, Colonia, Düsseldorf.
Ha partecipato ai Festival di Lucerna e di Bayreuth, e ha cantato sotto la direzione di Boulez, Sawallisch, Ferencsik, Korb, in diversi paesi europei.
Gli autori del suo repertorio sono, tra gli altri, Bartòk, Debussy, Wagner, Berg, Strauss, Verdi. Ha all'attivo numerose registrazioni e trasmissioni radiofoniche in Germania e Svizzera.

MADELEINE JALBERT (contralto)

Madeleine Jalbert nasce a Chicoutimi (Canada) dove inizia a studiare pianoforte al Conservatorio di Musica della sua città.
Qualche anno dopo si dedica anche al canto e opta infine per questa disciplina. Consegue un diploma e una "maîtrise" alla facoltà di musica dell'Università di Montreal nei corsi di Louise Andre. Si perfeziona poi a Londra con Anne Reynolds.
Madeleine Jalbert si esibisce, da diversi anni, sia con gruppi barocchi, sia con formazioni di musica contemporanea come lo Studio di Musica Antica di Montreal, l'ensemble Claude Gervaise, l'ensemble Carl Philipp, gli Evènements du Meuf e la Società di Musica Contemporanea del Quebec.
Canta in recitals e con orchestra il repertorio classico e romantico e partecipa a numerose trasmissioni registrate dalla Société Radio Canada.

FRANCINE LAURENT (soprano)

Francine Laurent nasce in Belgio dove comincia gli studi musicali. Nel 1975 entra al Conservatorio di Parigi e riceve i primi premi di canto, scena e musica da camera. Segue i corsi di perfezionamento di Régine Crespin con cui studia ancora attualmente. Ottiene il primo premio dell'Opéra francese al concorso F. Vinas di Barcellona e il primo premio al grande concorso di Rio de Janeiro nel 1979.
Francine Laurent ha partecipato a numerosi concerti e festival, come il Congertgebouw di Amsterdam, poi a Ginevra, Milano, in Israele e in Germania...
Nel 1982, per il centenario del Parsifal di Wagner, interpreta una Fanciulla Fiore *e il ruolo di* Elsa *nel Lohengrin.*
Effettua la sua prima esperienza scenica all'Opéra Studio nel ruolo di Anne Truelove (nel Rake's Progress di Stravinski) in una coproduzione con l'Opéra di Parigi. All'epoca studia canto con la professoressa Vera Rozsa.
Interpreta inoltre: La nuova priora nel Dialogo delle Carmelitane, Mimì nella Boheme e recentissimamente Butterfly al Capitole di Tolosa. Il repertorio mozartiano, comunque, costituisce attualmente una tappa importante nell'evoluzione vocale e scenica della sua carriera. Ha già interpretato: Vitellia nella Clemenza di Tito, Elvira nel Don Giovanni, la Prima Dama nel Flauto Magico, Arminda nella Falsa Giardiniera.
Incide un disco dedicato a Debussy per Harmonia Mundi e Andromeda di Lekeu con l'Orchestra della radiotelevisione del Belgio per "Musica in Vallonia". Ha in programma l'incisione di altri lavori.

ELIZABETH VIDAL (soprano coloratura)

Nasce a Nizza dove effettua gli studi al liceo musicale. Continua la sua formazione alla Facoltà di Lettere di Parigi. Nel 1979 Bernard Lefort le offre un contratto alla Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra *(Parigi) dove ella incontra Elizabeth Grummer, che sarà la sua professoressa di canto; quindi segue i corsi di interpretazione di Eric Tappy a* l'Atelier de l'Opéra *di Lione.*
Nel 1985, E. Vidal entra nell'effettivo dell'Opera di Lione, dove interpreta, tra l'altro: il Fuoco, *l'*Usignolo *ne* L'Enfant et les sortilèges; Rosina *nel* Barbiere di Siviglia *di Paisiello; la principella* Dirce *nella* Medea *di Cherubini; la principessa* Laoula *ne* L'Etoile *di Chabrier; più recentemente* Flaminia *nel* Mondo della Luna *di Haydn e* Manetta *nel* Falstaff *di Verdi. Serge Baudo, nell'ambito di un "Omaggio a Ravel" la invita a interpretare il* Fuoco, *la* Principessa, *e l'*Usignolo, *ne* L'Enfant et les sortilèges.
Durante il Festival di Aix en Provence del 1986, nel chiostro St. Sauver, E. Vidal e l'interprete di un recital intitolato "Une heure avec" e canta nel ruolo delle Naide *in* Arianna a Naxos *di Strauss, per la direzione di Semyon Bishkopf. Nel 1987 è* Aglaure *nella* Psiche *di Lully, diretta da J. Cl. Malgloire.*
Ha inciso diversi dischi nei seguenti ruoli: il Fuoco *e l'*usignolo *ne* L'Enfant et les sortilèges, *per la direzione di Armin Jordan (Erato),* Temira *in* Scilla e Glauco *di Leclair, per la direzione di J. Eliot Gardiner (Erato); inoltre un'opera di Nicolas Dalayrac in creazione mondiale* L'amant statue, *interpretata al Théatre Grévin di Parigi nel giugno 1986 (Scalen Disc). Ha appena registrato un recital per France-Musique.*

BRUNO WOLKOWITCH

Il aime la moto, le ski, le ski nautique, le tire à la carabine.
Né le 10 mai 1961, il suit la formation de Michel Bouquet et de Jean-Pierre Vincent au Conservatoire National de Paris.
Il joue avec des metteurs en scène de théâtre tels que: Jean- Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Stuart Seide, Jacques Kramer.
Au cinéma, avec des réalisateurs tels que: Roger Hanin, Jean-Luc Godard, Francis Girod.

FRANÇOIS CHATTOT

Né le 5 mars 1953, acteur, il étudie à l'Ecole du TNS (Théâtre national de Strasbourg) de 1974 à 1977, puis il joue sous la direction des plus importants metteurs en scène européens: J.P. Vincent, J.L. Hourdin, A. Chosson, M. Denes, B. Sobel, B. Bloch, R. Foreman, M. Karge, M. Langhoff, Jean Dautremay.
En 1985, il joue dans "La Tempête" Shakespeare - J.L. Hourdin, en 1986-1987, dans "Le Roi Lear" Shakespeare - M. Langhoff, en 1987 dans "Juste avant Tamerlan" Michel Deutsch au Festival d'Avignon et à Lausanne dans "Don Juan" Moliere - P. Mentha. Enfin, en 1988 dans "La Route des Chars" Heiner Muller - J. Jourdheuil, J.F. Peret.

CATHERINE VALABREGUE

Depuis sa formation au Studio 34 - Claude Matthieu et au Conservatoire de Paris elle a travaillé pour la télévision, et pour le théâtre, notamment en 1985: "Et si Beauregard n'était pas mort", Mise en scène de F. Aufort au Tai Théâtre, Paris, en 1986: "Jacques et son maître" mise en scène de H. Degoutin, à la Comédie de Lorraine, Nancy.

CATHERINE NADAUD

Née à Paris, journaliste depuis 1975, notamment à "Libération" et à "L'Autre Journal", a écrit plus particulièrement sur l'art et réalise ici sa première dramaturgie.

BERNARD MICHEL

Né en 1954, peintre, vit et travaille à Paris. Travaille avec J.P. Chambas sur les décors et les costumes depuis 1984.
A réalisé, par ailleurs, décors et costumes du "Bréviaire d'Amour d'un Altérophile", mise en scène de Saskia Cohen Tanuci, au Petit Odéon en 1987. Il travaille avec elle depuis deux ans.

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE ROME DE LA RAI

L'orchestre a été fondé en 1936 par Ferdinando Previtali qui a été son premier chef d'orchestre permanent. Par la suite, il a été dirigé par: Guarnieri, De Sabata, Casella, Molinari, Furtwangler, Ferrara, Markewitch, Celibidache, Stawinsky, Walter, Rodzinski, Gui, Kubelik, Sawallisch, Munch, Boulez, Maazel, Karajan, Mehta, Pretre, Bernstein, Previn, Abbado, Muti, Schippers, etc...
Les principaux chefs d'orchestre ont été: de 1978 à 1982 Jerzy Semkov; de 1982 a 1984 Gianlugi Gelmetti et enfin Gabriele Ferro.
L'Orchestre Symphonique joue beaucoup de compositions d'auteurs contemporains tels que: Dallapiccola, Maderna, Berio, Nono, Stockhausen, Sciarrino, Henze, Petrassi, Donatoni, Bussotti, Pizzetti, Hindemith, etc...
Les productions les plus importantes ont été: le Concert Symphonique en l'honneur du Pape (l'éxécution de la Missa Solemnis en ré majeur Op. 123 de Ludwig Van Beethoven, dirigé par W. Sawallisch avec la mise en scène pour la télévision de Franco Zeffirelli à la Basilique de Saint-Pierre, a été mémorable); le concert dans le Dôme de Orvieto, à l'occasion de Pâques, la réalisation d'opéras tels que le «Moïse» de Rossini, «Salomé et Electra» de Strauss, la «Tétralogie» de Wagner, «Attila» de Verdi, «Don Giovanni» de Mozart, «Thérèse» de Massenet, etc...
L'Orchestre Symphonique a effectué de nombreuses tournées à l'étranger et est présent à tous les Festivals Internationaux les plus importants. Paris, Edimbourg, le Festival de Musique Contemporaine de Venise, Lubiana, la Sagra Musicale Umbra, etc...
En plus de la saison symphonique, il fait de nombreux concerts promotionnels et réalise une importante production discographique. L'Orchestre est composé de 98 musiciens.
Les concerts les plus importants des deux dernières saisons sont:
1986 «Messe pour le couronnement de Charles X» de Cherubini Chef d'Orchestre: Riccardo Muti. Salle Nervi au Vatican, en la présence du Saint-Père.
1987 «Pauken Messe» de HAYDN et le «Te Deum» de Verdi. Chef d'orchestre: Rafael Fruebeck de Burgos Salle Nervi.
Concerts en eurovision d'Assise:
1986 Chef d'orchestre: Peter Maag. Soliste: Uto Ughi.
1987 Chef d'orchestre: Eliahu Inbal. Soliste: Salvatore Accardo.
Tournée en Australie en octobre 1987 avec Luciano Berio comme chef d'orchestre en première éxécution de ses compositions.
Pour la saison 1988-1989, le chef d'orchestre permanent est le Maestro Gabriele Ferro Sara.

BRUNO WOLKOWITCH

E' appassionato di moto, sci, sci nautico e tiro alla carabina.
Nato il 10 maggio 1961, si forma con Michel Bouquet e Jean-Pierre Vincent al Conservatorio Nazionale di Parigi.
Lavora con importanti registi teatrali, tra i quali: Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Stuart Seide, Jacques Kramer.
Per il cinema è diretto da : Roger Hanin, Jean-Luc Godard, Francis Girod.

FRANÇOIS CHATTOT

E' un attore nato il 5 marzo 1953. Studia alla "Ecole du TNS" (Teatro Nazionale di Strasburgo) dal 1974 al 1977, indi recita per i più importanti registi europei, tra cui: J.P. Vincent, J.L. Hourdin, A. Chosson, V. Braun, M. Denes, I. Babel, B. Sobel, B. Bloch, R. Foreman, M. Karge, M. Langhoff. Nel 1985 ha una parte ne "La Tempesta" di Shakespeare (J.L. Hourdin), nella stagione 1986-87 recita nel "Re Lear" di Shakespeare (M. Langhoff), nel 1987 nel "Juste avant Tamerlan" (Michel Deutsch) al Festival di Avignone e a Losanna nel "Don Giovanni di Molière (P. Mentha). Infine nel 1988 è presente ne "La Route des Chars" di Heiner Muller (J. Jourdheuil, J.F. Peret).

CATHÉRINE VALABREGUE

Si forma allo Studio 34 di Claude Matthieu e al Conservatorio di Parigi, in seguito lavora per la televisione e il teatro, in particolare nel 1985 nel "Et si Beauregard n'était pas mort", regia di F. Aufort (Tai Théatre di Parigi) e nel 1986 in "Jacques et son maître", regia di H. Degoutin (Comédie de Lorraine, Nancy).

CATHERINE NADAUD

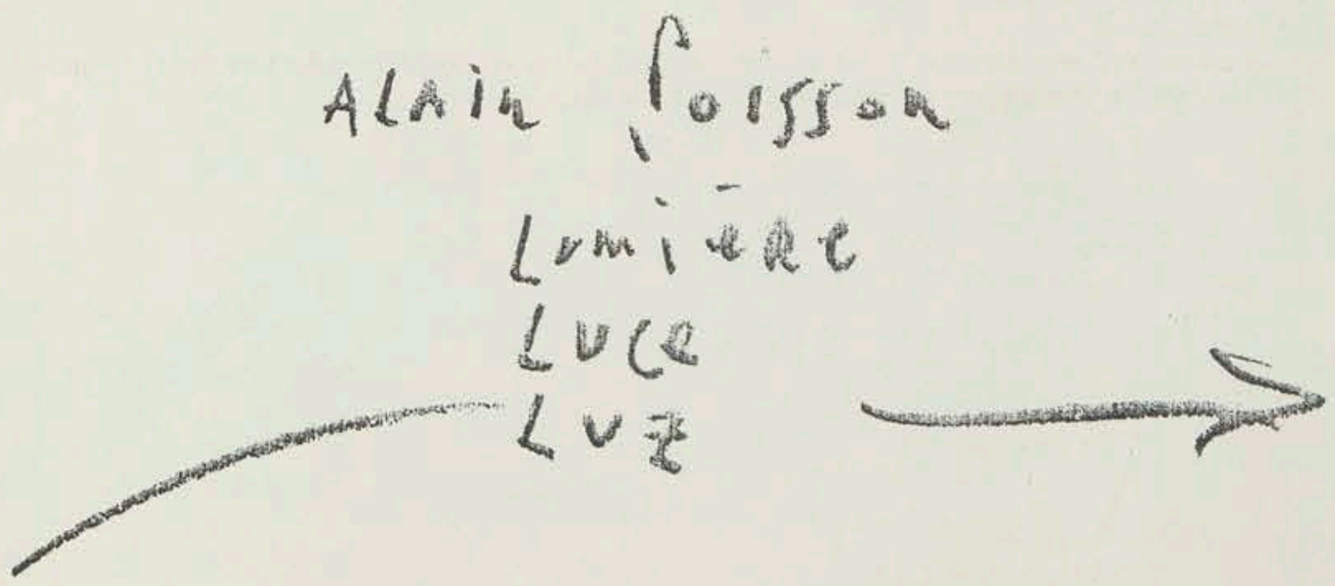
Nata a Parigi, giornalista dal 1975 per "Libération" e "L'Autre Journal", scrive in particolare sull'arte e realizza qui la prima drammaturgia.

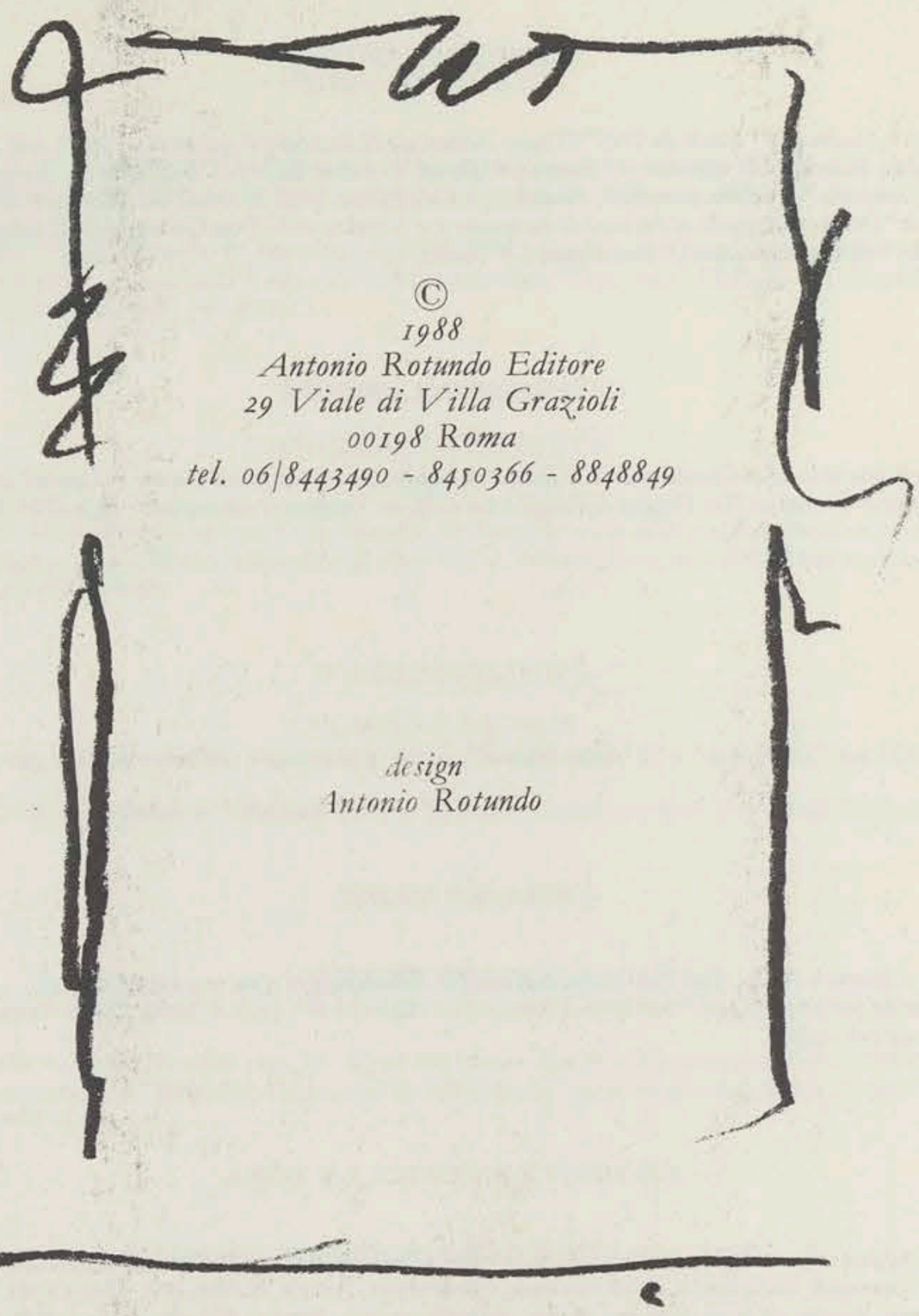
BERNARD MICHEL

Nasce nel 1954, è pittore, vive e lavora a Parigi. Dal 1984 collabora con J.P. Chambas per scene e costumi teatrali.
Nel 1987 realizza le scene e costumi per lo spettacolo "Bréviaire d'Amour d'un Altèrophile", regia di Saskia Cohen Tanuci, rappresentato al Petit Odéon di Parigi. Lavora da due anni con tale regista.

ORCHESTRA SINFONICA RAI ROMA

L'orchestra Sinfonica di Roma si è formata nel 1936 sotto la guida di Fernando Previtali. Sul suo podio direttoriale si sono susseguiti i massimi esponenti del mondo musicale tra i quali: Guarnieri, De Sabata, Casella, Molinari, Furtwangler, Ferrara, Markewitch, Celibidache, Stawinsky, Walter, Rodzinski, Gui, Kubelik, Sawallisch, Munch, Boulez, Maazel, Karajan, Mehta, Prêtre, Bernstein, Previn, Abbado, Muti, Schippers, etc...
L'orchestra sinfonica della RAI di Roma è molto attiva nelle esecuzioni di opere di autori contemporanei: citiamo fra questi: Dallapiccola, Maderna, Berio, Nono, Stockhausen, Sciarrino, Henze, Petrassi, Donatoni, Bussotti, Pizzetti, Hindemith, ecc.
Fra le più importanti produzioni ricordiamo il concerto sinfonico che per consuetudine l'orchestra esegue alla augusta presenza del sommo pontefice (memorabile è stata l'esecuzione della «Missa Solemnis in re maggiore op. 123» di Ludvig Van Beethoven Diretta da W. Sawallisch, con la regia televisiva di Franco Zeffirelli nella basilica di S. Pietro), il concerto nel duomo di Orvieto, in occasione della S. Pasqua, la realizzazione di opere quali il Mosé (Rossini), Salomé e Elettra (Strauss), La Tetralogia (Wagner), Attila (Verdi), Don Giovanni (Mozart), Therese (Massenet) ecc.
L'orchestra sinfonica ha effettuato numerose tournées all'estero ed è presente ai più importanti festivals internazionali (Edimburgo, Parigi, Lubiana, Il festival di Musica contemporanea di Venezia, la Sagra musicale umbra, ecc.). Oltre alla stagione sinfonica pubblica, il complesso svolge una intensa attività concertistica promozionale e di produzione discografica. L'orchestra sinfonica di Roma della RAI, è composta da 98 musicisti. Fra i concerti delle ultime due stagioni ricordiamo i seguenti:
1986 Sala Nervi in Vaticano, alla presenza del Santo Padre; Direttore Riccardo Muti: Cherubini «Messa per l'incoronazione di Carlo X».
1987 sempre Sala Nervi; Direttore Rafael Fruebeck de Burgos: Haydn «Paukenmesse» Verdi, «Te Deum».
Concerti in Eurovisione da Assisi: 1986 Direttore Peter Maag, Solista Uto Ughi; 1987, Direttore Eliahu Inbal, Solista Salvatore Accardo. Tournèe in Austria nell'ottobre 1987, Direttore Luciano Berio con prima esecuzione delle sue opere. Prossimi impegni Eurovisivi 2.1.88 «Stabat mater» di Rossini Direttore Gabriele Ferro - 16.4.88 Direttore Georges Pretre, Dalle Panatenee ad Agrigento, 15.9.88 Direttore Krysztof Penderecki, violista Dino Asciolla,
Prima Italiana del Concerto per viola e orchestra di Penderecki.
Dalla stagione 1988-1989 il Maestro Gabriele Ferro sarà il direttore principale dell'orchestra.

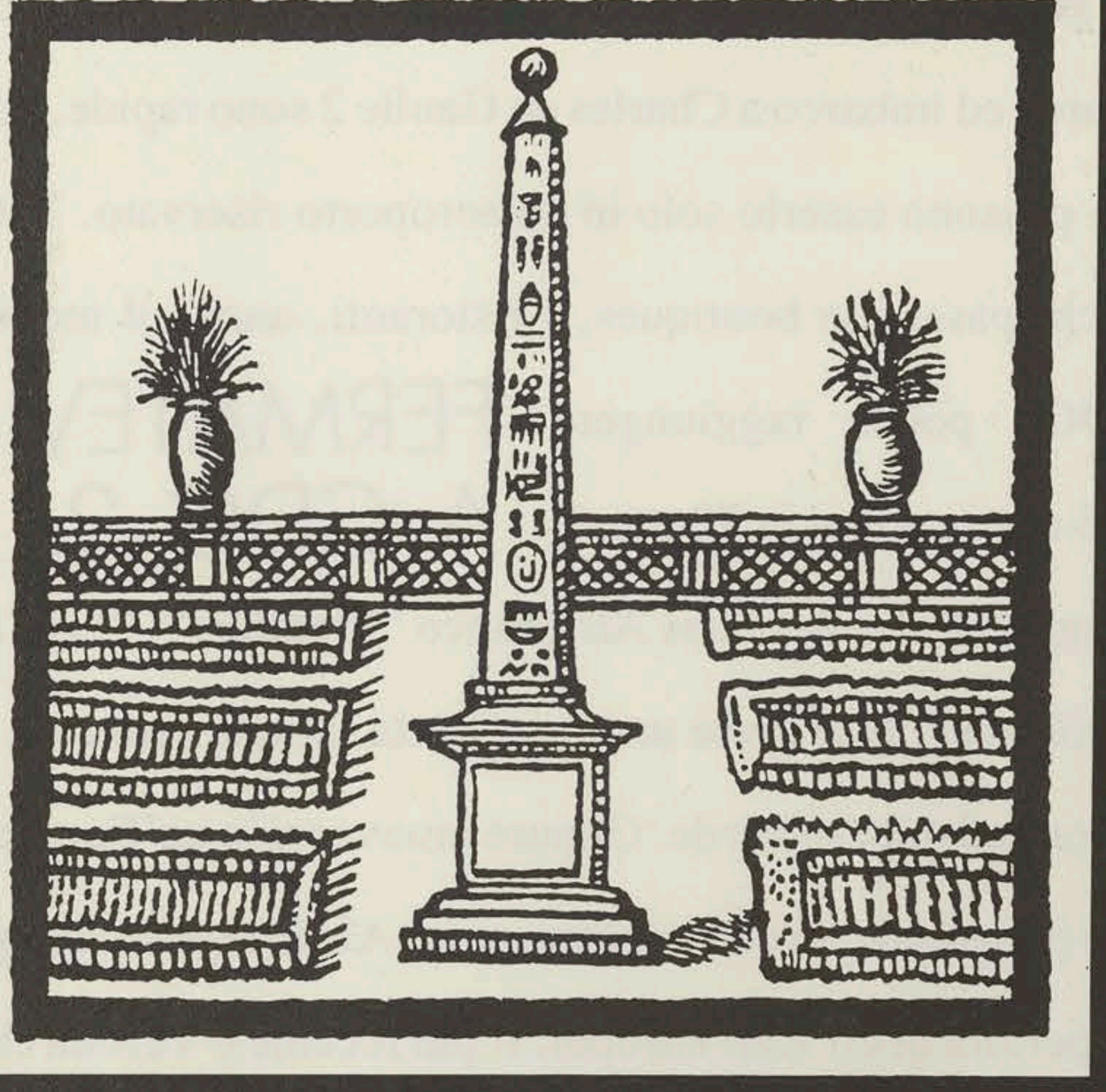




©
1988
Antonio Rotundo Editore
29 Viale di Villa Grazioli
00198 Roma
tel. 06/8443490 - 8450366 - 8848849

design
Antonio Rotundo

L'associazione Amici di Villa Medici
ringrazia
l'editore Antonio Rotundo
per l'attenzione e la premura
manifestata nell'edizione del presente catalogo.

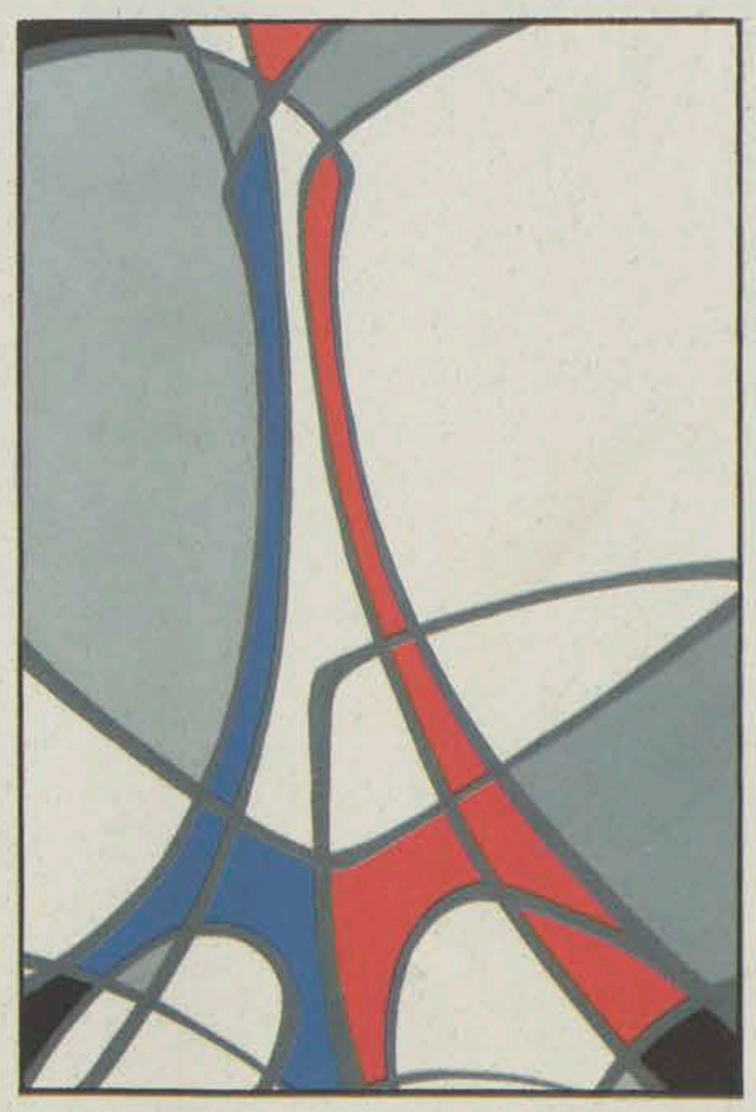


LA FONDAZIONE ROMAEUROPA
È STATA CREATA A ROMA IL 7 MAGGIO 1987

Anticipate I Tempi.

Il vostro tempo è prezioso. Per questo, scegliete Air France per i vostri voli intercontinentali. Sicuri che non perderete a terra il tempo guadagnato in volo. I transiti, le coincidenze, le operazioni di sbarco ed imbarco a Charles de Gaulle 2 sono rapide, così come possono esserlo solo in un aeroporto riservato. Tutto è a pochi passi. Le boutiques, i ristoranti, anche il mondo: da CDG2 potete raggiungere 176 destinazioni in 77 paesi, scegliendo fra le classi Air France "Premiere", "Le Club" e "Affaires". E se avete una gran fretta, potete provare i tempi da record del Concorde. Oppure muovervi in un'Europa sempre più grande: in questi ultimi anni, Air France ha inaugurato l'apertura di 40 scali europei. Il più recente è Verona che con Torino, Milano, Genova, Venezia, Firenze, Pisa, Roma, Napoli e Catania, porta a dieci gli scali Air France in Italia. Se tra qualche ora dovete essere in qualche posto in Europa, o nel mondo, anticipate i tempi. Prenotate il vostro volo Air France.

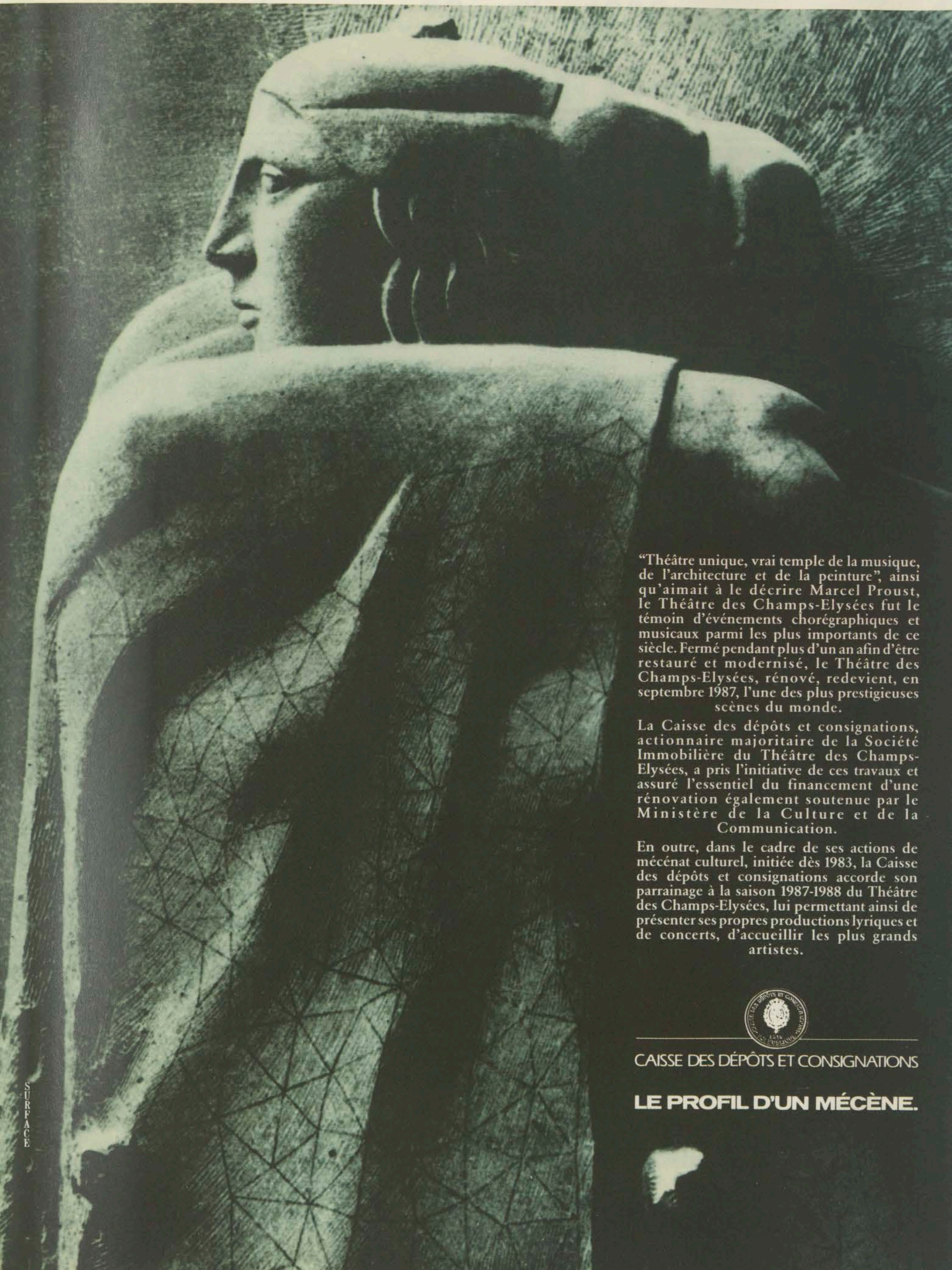
FERMATEVI A CDG 2.



L'ARTE DI VIAGGIARE

AIR FRANCE

1913 THEATRE DES CHAMPS - ELYSEES : LE NOUVEAU VISAGE D'UNE GRANDE SCENE 1988



"Théâtre unique, vrai temple de la musique, de l'architecture et de la peinture", ainsi qu'aimait à le décrire Marcel Proust, le Théâtre des Champs-Elysées fut le témoin d'événements chorégraphiques et musicaux parmi les plus importants de ce siècle. Fermé pendant plus d'un an afin d'être restauré et modernisé, le Théâtre des Champs-Elysées, rénové, redevient, en septembre 1987, l'une des plus prestigieuses scènes du monde.

La Caisse des dépôts et consignations, actionnaire majoritaire de la Société Immobilière du Théâtre des Champs-Elysées, a pris l'initiative de ces travaux et assuré l'essentiel du financement d'une rénovation également soutenue par le Ministère de la Culture et de la Communication.

En outre, dans le cadre de ses actions de mécénat culturel, initiée dès 1983, la Caisse des dépôts et consignations accorde son parrainage à la saison 1987-1988 du Théâtre des Champs-Elysées, lui permettant ainsi de présenter ses propres productions lyriques et de concerts, d'accueillir les plus grands artistes.

CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS

LE PROFIL D'UN MÉCÈNE.

SURFACE

FESTIVAL ROMA EUROPA



Molto deve il "Festival ROMA EUROPA" al patrocinio di alcune aziende francesi fra le quali la CERUS, holding francese del Gruppo De Benedetti.
Come la CERUS, tutte le altre società del gruppo, osservano da tempo, ed in molti paesi, un atteggiamento aperto e responsabile nei confronti della vita culturale, atteggiamento che chiaramente si ricollega a quello della grande tradizione rinascimentale italiana.
Un'altra società del gruppo, la OLIVETTI, ne è, da decenni, l'illustrazione. Alla OLIVETTI sono dovuti, in particolare, i grandi restauri del Cenacolo, della Cappella Brancacci, della Camera degli Sposi e grandi esposizioni come quelle dei Cavalli di San Marco, del Crocifisso di Cimabue, del Tesoro di San Marco e dei Vetri Imperiali.

CERUS, un'azienda del Gruppo De Benedetti.

CERUS

21 e 22 luglio 1988

Les 21 et 22 juillet 1988

VESPRI SOLENNI

VEPRES SOLENNELLES



***Interpretate da** - Interprétées par :*

Giovanbattista Ferrini - Luigi Rossi - Orazio Benevolo
Stefano Fabri - Giuseppe Gamberti

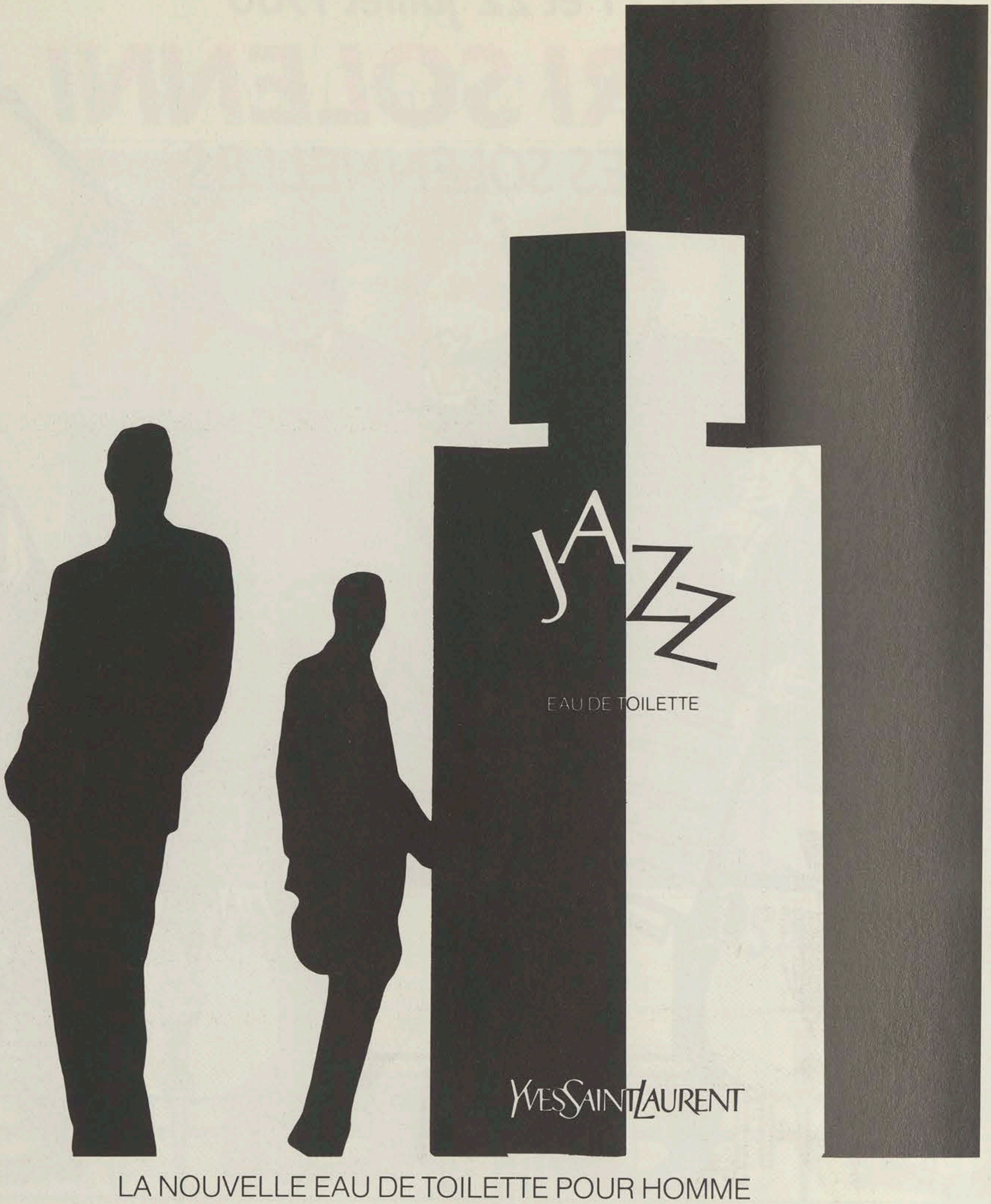
***Direzione** - Direction :*

Miles Morgan - Michel Laplenie - Skip Sempe

***con la collaborazione del** avec la collaboration du*

CRÉDIT FONCIER
DE FRANCE

LINTAS:PARIS



LA NOUVELLE EAU DE TOILETTE POUR HOMME

YVES SAINT LAURENT

IL SISTEMA È CAMBIATO.
CAMBIATE SISTEMA

Terza presenza consecutiva al Festival di Villa Medici. Quest'anno **Dinamo Produzioni** affianca

Dinamo Italia: il sistema funziona.

Sistema Dinamo, due strutture operative integrate specializzate nella comunicazione per eventi.

Le uniche in grado di offrire ad aziende ed istituzioni un servizio completo

a gestione totale per la cultura, l'arte, lo spettacolo, l'ambiente.

Strategie di comunicazione, partnerships tra imprese e cultura, staff in affiancamento

per il coordinamento di immagine, ufficio stampa e pubbliche relazioni.

Produzioni di spettacoli e manifestazioni, creazione di eventi speciali.

Oggi chi ha bisogno di comunicare cambi sistema.

Sistema Dinamo cambia la comunicazione.



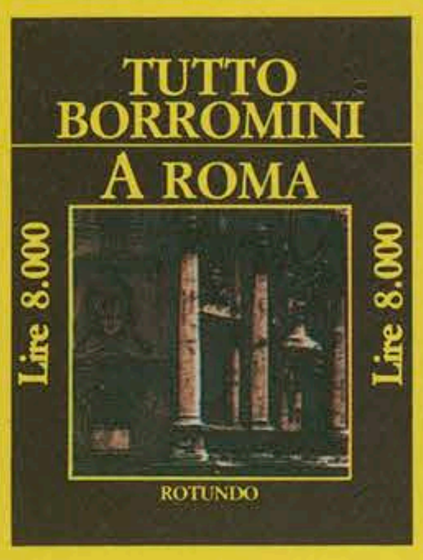
DINAMO ITALIA, DINAMO PRODUZIONI. LA CULTURA E' IN MOVIMENTO.

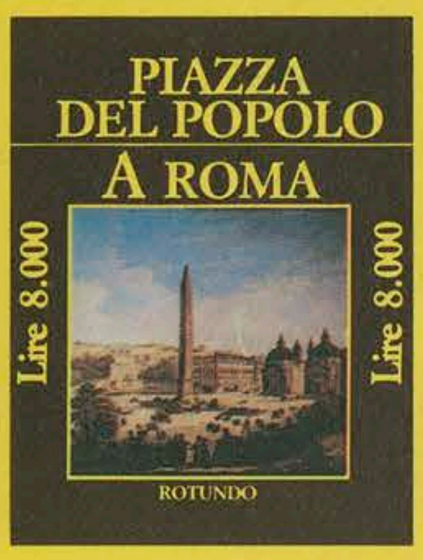
DINAMO ITALIA

SISTEMA DINAMO V.le Marconi, 144, 00146 Roma, - Tel. (39-6) 5578266/Fax. (39-6) 5593848 - V. Marco Aurelio, 42, 00184 Roma. Tel. (39-6) 7311922

A ROMA

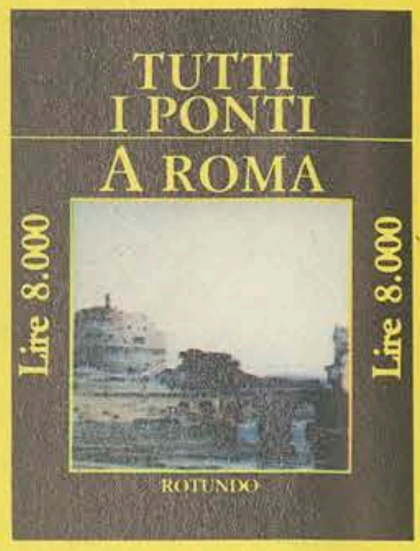






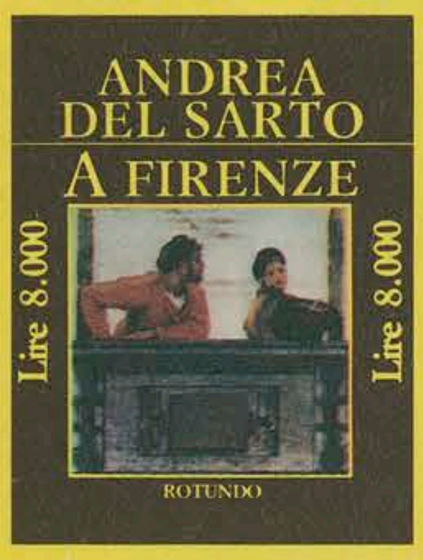


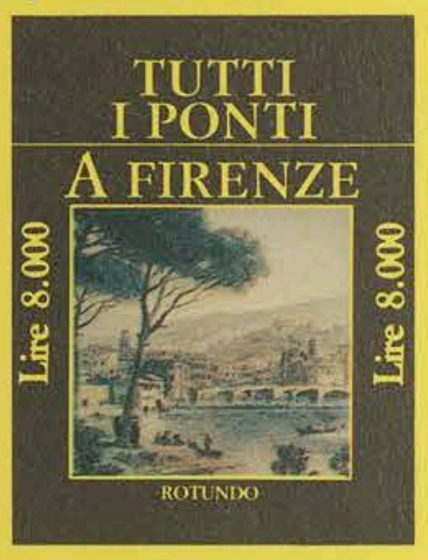




A FIRENZE

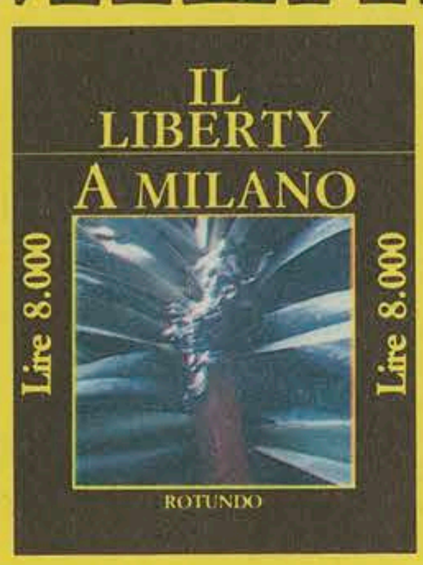






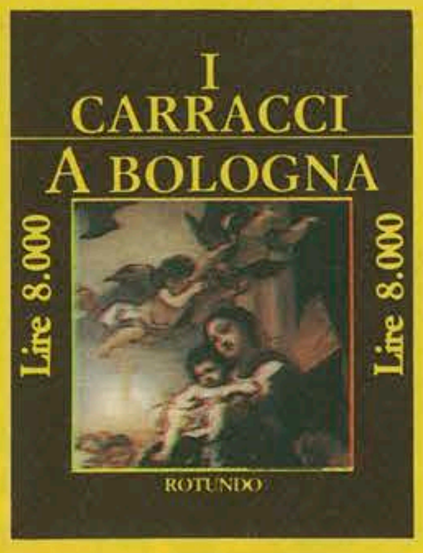
A MILANO

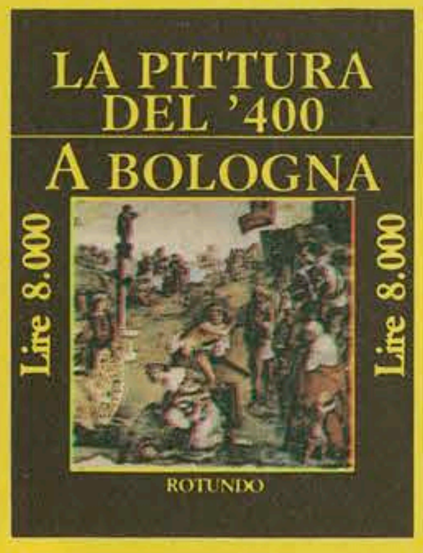




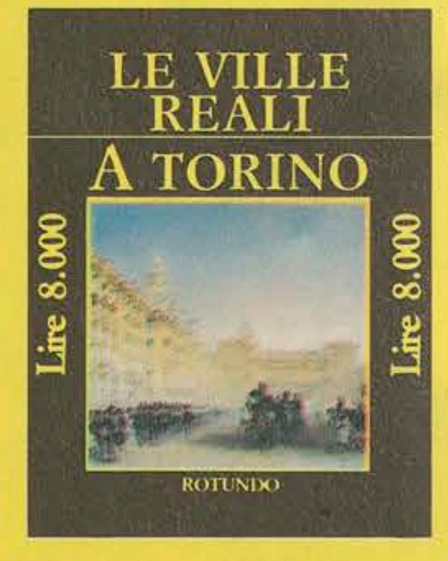


A BOLOGNA





A TORINO





ROTUNDO EDITORE

29 VIALE DI VILLA GRAZIOLI 00198 ROMA TEL. 06/8443490-8450366-8848849



Eni: valore di un ritorno.

La presenza del gruppo ENI nella promozione della cultura ha, ormai, il carattere di una costante. Una presenza "mirata", che è di accostamento e di sostegno; nel convincimento che i momenti dell'industria e della cultura possono - e forse debbono - trovare piú frequenti occasioni di incontro e snodi di comprensione, contribuendo ad alzare toni e livelli della vita civile. Gli "incontri" ENI hanno acquistato, col tempo, caratteri originali: tendono a recuperare o promuovere valori, a suscitare fermenti culturali, ad attivare nuove conoscenze. Grandi mostre, riproposizioni di opere e memorie storiche, collane editoriali, collaborazione alle iniziative dei grandi templi dell'arte e della musica. Il panorama è amplissimo: in una dimensione che cresce di spessore e di qualità. All'Accademia di Francia di Roma, al Festival Roma Europa di Villa Medici, punto d'incontro di manifestazioni culturali italiane e francesi, le Società del gruppo ENI hanno inteso dare la piú ampia e significativa collaborazione. La presenza del gruppo ENI, in una iniziativa che illustra Roma e il suo naturale ruolo di centro irradiante di cultura, è un'ulteriore testimonianza di un impegno che tende a percepire e rispondere alle esigenze dell'uomo e del suo ambiente.

Eni

Agip AgipPetroli Snam Agipcoal Nuova Samim EniChem Snamprogetti
Saipem NuovoPignone Savio Sofid Terfin Eni Int. Holding

Xenakis

Boulez

Musica
Contemporanea
Italiana

Vespri Solenni

Danza
Contemporanea
Italiana

Cabiria

Le Martyre de
Saint Sebastien