

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS



PROMETEO DE LUIGI NONO

CITÉ DE LA MUSIQUE / 29 ET 30 SEPTEMBRE 2000



LUIGI NONO

29 JANVIER 1924 - 8 MAI 1990

PROMETEO TRAGEDIA DELL'ASCOLTO

(1981-1985)

TEXTES DU LIVRET RÉUNIS PAR MASSIMO CACCIARI

Monika Bair-Ivenz, Petra Hoffmann, sopranos

Susanne Otto, Noa Frenkel, contraltos

Peter Hall, ténor

Caroline Chaniolleau, Mathias Jung, récitants

Dietmar Wiesner, flûte

Wolfgang Stryi, clarinette

Uwe Dierksen, trombone, euphonium, tuba

Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer, Pascal Pons, percussions

Susan Knight, alto

Michael M. Kasper, violoncelle

Thomas Fichter, contrebasse

Chœur de solistes de Freiburg/Breisgau

Conception de l'espace sonore, direction du chœur et régie du son

André Richard

Ensemble Modern Orchestra

direction

Emilio Pomarico

Yoichi Sugiyama

Réalisation *live electronics* :

Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Strobel

du Südwestrundfunk Freiburg

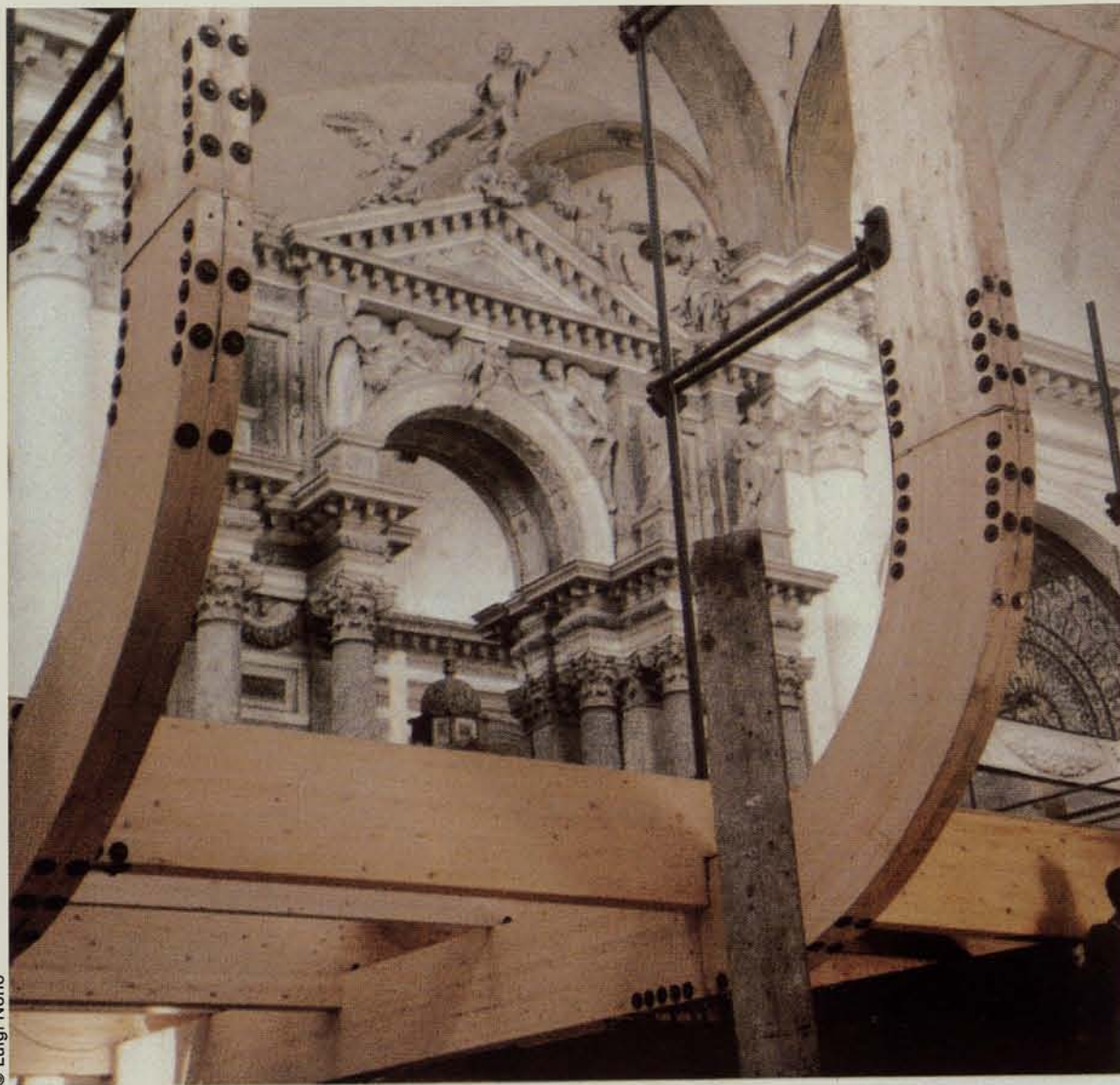
Michael Acker, assistant/régie du son

Rudolf Strauss, ingénieur du son ; Alan Hilario, assistant

Durée, environ deux heures vingt minutes, sans entracte

Coproduction Ensemble Modern Orchestra, Kultur Ruhr/Musik im Industrieraum, Inventionen 2000/Berlin, Alte Oper Francfort, Festival d'Automne à Paris, Festival Wien Modern, Milano Musica/Teatro alla Scala. Présentation à Paris en coproduction avec la Cité de la Musique.

Avec le soutien du Département des Affaires internationales - Ministère de la Culture et de la Communication, et de l'Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts. Manifestation du programme 2000 en France.



© Luigi Nono

La première version de *Prometeo* fut créée à San Lorenzo, église vénitienne au riche passé musical, notamment à la fin du XVIII^e siècle. Une structure en bois, conçue par Renzo Piano (photo ci-dessus), se conjugait à l'autel en pierre grise de l'école de Palladio, lequel divisait symétriquement l'espace en deux. Les propriétés du bois — un matériau conforme aux exigences acoustiques et identifiant immédiatement la « continuité historique, physique, visuelle, psychologique et émotive entre la musique d'aujourd'hui et les instruments du passé » — réalisaient un intermédiaire entre le luth, le violon et le navire inachevé, en chantier, imparfait et fragile. Renzo Piano avait construit, à l'intérieur même de l'église, une *machina da sonar*, selon les termes du XVI^e siècle. À l'Ansaldo, entrepôt de Milan (photo page 5), lors de la création de la seconde version de *Prometeo*, cette structure fut reprise : « La modulation que tu as inventée se prête aussi et encore à d'autres espaces. (...) Lorsque l'on entre, l'impact, la

surprise sont plus fortes et plus fascinantes qu'à San Lorenzo : ici *on voit, on voit tout*, même de loin et *on entend, on entend* (je l'espère bien). » L'œuvre s'en trouva modifiée, notamment par la dimension plus verticale du lieu. Du vivant de Luigi Nono, *Prometeo* fut ensuite donné, avec l'Ensemble Modern — sans la structure de Renzo Piano — à l'Alte Oper de Francfort (août 1987) et au Festival d'Automne à Paris, dans la salle du Théâtre National de Chaillot, mise à nue, libérée des gradins (octobre 1987 ; photos pages 2 et 17). Ces représentations étaient au cœur d'un cycle consacré à Luigi Nono, réalisé par la volonté conjointe de Michel Guy, Rolf Liebermann, Henry Racamier et Antoine Vitez. La projection du son à la Philharmonie de Berlin en août 1988, fut la dernière réalisée par Luigi Nono. La spécificité de chacun des lieux crée d'importantes différences dans le déploiement de cette œuvre toujours attentive à l'espace de sa réalisation.

EFFECTIF DE L'ŒUVRE :

2 sopranos, 2 contraltos, ténor ; 2 récitants ; flûte (aussi flûte basse et piccolo), clarinette (aussi clarinette contrebasse et clarinette piccolo), trombone (aussi euphonium et tuba) ; 2 percussions ; alto, violoncelle, contrebasse ; chœur de solistes (3 sopranos, 3 contraltos, 3 ténors, 3 basses) ; quatre groupes instrumentaux (chaque groupe : flûte, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 4 violons, alto, violoncelle, contrebasse) et dispositif *live electronics*.

Commande : Biennale de Venise.
Production 1984/85 Biennale de Venise et Scala de Milan
Édition Casa Ricordi, Milan
Archivio Luigi Nono
795, Giudecca, I-30133-Venise. Lnono@unive.it

CRÉATION DE LA PREMIÈRE VERSION :

29 septembre 1984, Venise, San Lorenzo (espace musical créé par Renzo Piano), solistes, Chœur de solistes de Freiburg/Breisgau, Chamber Orchestra of Europe, sous la direction de Claudio Abbado et Roberto Ceconi ; régie du son, Luigi Nono et Hans Peter Haller

CRÉATION DE LA VERSION DÉFINITIVE :

25 septembre 1985, Milan, Ansaldo (espace musical créé par Renzo Piano), solistes, Chœur de solistes de Freiburg/Breisgau, Sinfonia Varsovia, sous la direction de Claudio Abbado, Roberto Ceconi et Peter Hirsch ; régie du son, Luigi Nono et Hans Peter Haller


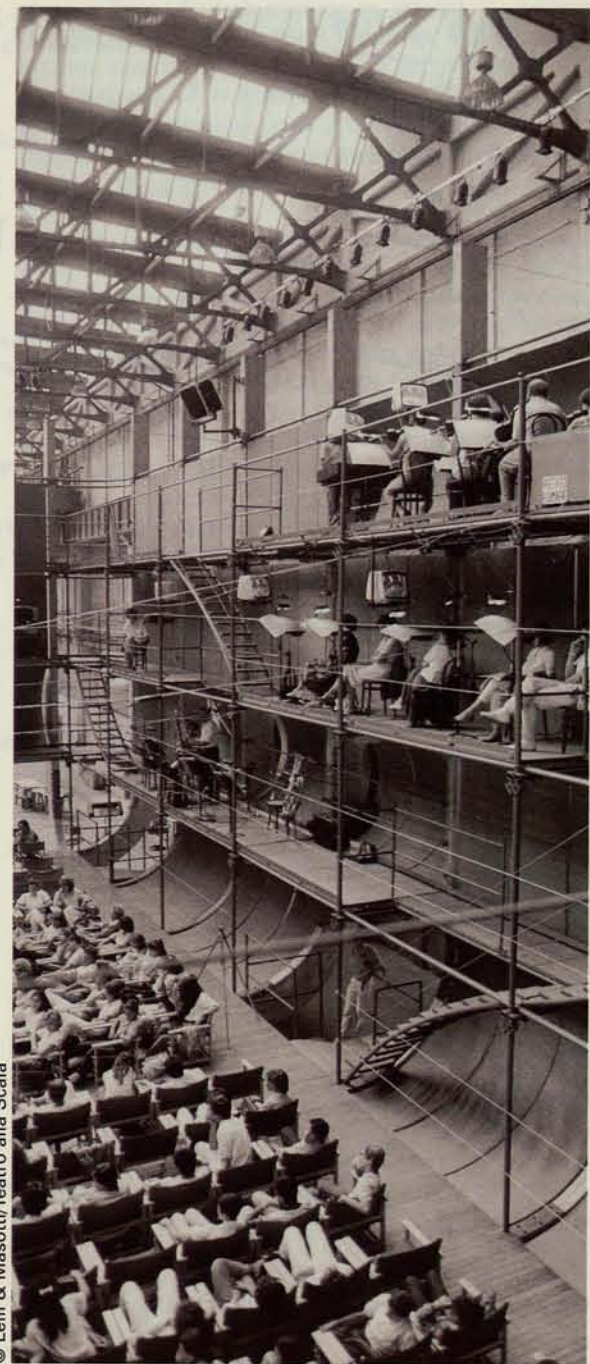
TOURNÉE PROMETEO 2000/2001

Ensemble Modern Orchestra
Bochum, Jahrhunderthalle
25 et 26 août 2000
Berlin, Philharmonie, 31 août
Francfort, Alte Oper, 7 septembre
Festival d'Automne à Paris / Cité de la Musique
29 et 30 septembre
Vienne, Konzerthaus, 28 octobre
Milan, Spazio Antologico, 4 novembre
Lucerne, 24 et 25 août 2001

L'Ensemble Modern Orchestra a reçu pour ce projet le concours exceptionnel de la Fondation Ernst von Siemens, de la Fondation Aventis, de la Fondation culturelle de la Deutsche Bank et de l'Expo 2000 Hannover GmbH.

 ERNST VON SIEMENS STIFTUNG	KulturStiftung der Deutschen Bank	Aventis foundation
--	---	---------------------------

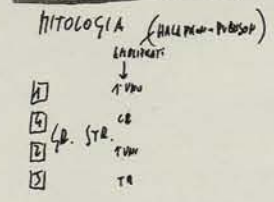
Les Chemins de la musique :
Luigi Nono par Martine Cadieu
 du lundi 25 au vendredi 30 septembre 2000
 de 10 h 30 à 11 h 00.

© Lelli & Masotti/Teatro alla Scala

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

PRIMO STASIMO



Soli: 2 Soff
2 Contr.
T. (Pubusop)
Coro

1 GRUPPI STABILI:
DOVE V' E' CORO F O SOLI

A SONAR
E A CANTAR

(sol' unisono
sol' 8° ↑ ↓
dentro lo strumento)

PRIMO STASIMO

ΣΑΙ ΠΛΕΙΣΤΟΥ ΔΥΣΜΕΝΟΣ ΛΟΓΩΝ
ΧΕΡΩΣΣΟΝ ΟΥΔΕΝ ΑΝΑΓΧΑΣ ΗΡΩΕΩΝ (= 1^o INTERLUDIO I)

1) ΜΕ ΙΚΑΝΤΑΡΗΝΤΟ ΤΡΑΚΙΟ ΝΕ ΒΟΛΟ ΟΥΡΩΦΟ ΜΕ
INTERLUDIO DI FEBBO

2) RICORDO LONTANISSIMO PMPMP

3) TRACIO... ΟΥΡΩΦΟ... FEBBO

4) RICORDO LONTANISSIMO - ΣΟΛΙ ΕΚΟ PMPMP

5) LA PLACA (2 SOPRAN
2 CONTRALTI + CORO)

6) LA PLACA (+ 4 P-8-7-6)

7) RICORDO LONTANISSIMO PMP- PMPMP

8) ΜΕ ΙΑΝΧΥΜΑΝΤΕ ΟΦΕΡΤΗ ΜΕ ΣΤΑΤΥΑ
ΜΕ ΑΛΤΑΡΕ ΜΕ ΙΙ FEBBO CALIBE

VIII ASZ

9) LA PIEGA

VII 1-15L

10) IGHORLA. (Soli + Coro)

11) AIAΣΣ

IX 1-15L 1-63 1-15L

12) INACCESSA

13) RICORDO LONTANISSIMO PMPMP

14) HA

15) RICORDO LONTANISSIMO PMP- PMPMP

16) LA LINA

INTERLUDIO 1^o

FL
CL
TUBA
CONTRALTO (Pubusop)

TUTTI SEMPRE
PMPMP + POSSIBILE
AL LIMITE DELL'UDIIBILITÀ
O DELLA INUDIIBILITÀ

TESTI DA PRIMO STASIMO - DA "IL PAROSTO DEL GIOCO" IV-V

IV-V NON SPERDERLA
PRIMO ST. ΣΑΙ ΠΛΕΙΣΤΟΥ

I QUESTA DEBOL
PESSIAMURE KRAFT.

PRIMO ST. ΔΥΣΜΕΝΟΣ ΛΟΓΩΝ

II NON APPARTIENE A NOI SOLI

PRIMO ST. ΧΕΡΩΣΣΟΝ

III COME RESISTE IN QUELLE VOCI D'ECO
IDEI SILENZI TRASCORSI

PRIMO ST. ΟΥΔΕΝ

IV [COSI' QUESTA DEBOL FORM
SONARISE PMPMPMPMPMP.
STRANGE INTERE SEGRETO,
IPSI SOLUBILI]

PRIMO ST. ΑΝΑΓΧΑΣ ΗΡΩΕΩΝ.

V [IL VANTO D'AMORE
NELLE GUANCIA DEL FIORE,
IL TUO VOLTO
NELLA DISTA DEL PRATO
NON SPERDERLI -

L'ÉTROITE BANDE DE TERRE

MASSIMO CACCIARI

Aucun mythe n'est « originel ». Chaque mythe est une *mythologie*, le produit d'une recreation incessante, dont il nous est impossible de « toucher » le fondement. Mais il est clair que le mythe de Prométhée l'est plus que tout autre. Comment peut-on oser « entrer » dans une telle histoire ? Comment se risquer à créer un nouveau Prométhée ? Cette question, ou plutôt ce défi, a constitué, je crois, l'impulsion première de l'œuvre de Luigi Nono. Pourtant, si nombreuses que soient dans notre civilisation les « épiphanies » de ce mythe, aucune ne semblait « correspondre » avec ce que Nono entendait exprimer à cette époque de sa vie et de son travail. C'était une période de désenchantement, qui ne voulait pas sombrer dans la résignation. De 1975 jusqu'à sa mort, l'œuvre de Nono se situe sur cette « étroite bande de terre », pour paraphraser le vers de Rilke cité dans *Das atemde Klarsein*, entre le « péché » de désespérance et de nouveaux mondes possibles. Prométhée pouvait-il exprimer cette tension, cette *contradiction*, cette lutte intérieure ? Non le Prométhée-démiurge, le Prométhée faustien, symbole de l'homme qui veut se rédimmer, de l'homme qui prétend pouvoir « rénover » tous les êtres, y compris le ciel et la terre. Le Prométhée « littéralement » fidèle à l'étymologie de son nom, celui qui oublie le moment présent pour « voler vers le futur », unique artisan de son propre destin, n'aurait jamais pu habiter cette étroite bande de terre. Le Prométhée rebelle, « transgressif », qui ne supporte aucun fondement hormis sa propre volonté, était aussi étranger à Nono que le Prométhée simple « philanthrope » des versions éducatrices du mythe. Et puis, tant le Prométhée démiurge que celui « trop humain » coïncidaient dans l'oubli de la dimension tragique du mythe, de la tragédie imminente à toute mythologie authentique. C'est ce qui nous apparut clairement à la relecture du Prométhée d'Eschyle. Il fallait précisément partir de là ! C'était l'été 1975, je m'en souviens, et c'est alors qu'a commencé l'*itinerarium in Prometheus*.

Le Prométhée d'Eschyle n'est pas « simplement » celui qui, en offrant aux mortels le nombre et la lettre, leur permet de mesurer et de comprendre, de se souvenir et de dominer. Encore moins est-il « simplement » celui qui se « révolte » contre les dieux, en leur soustrayant la meilleur part du sacrifice pour offrir à l'homme la nourriture nécessaire. Dans la tragédie d'Eschyle, Prométhée est avant tout celui qui dénonce l'*hybris* [la Violence] des souverains de l'Olympe vis-à-vis des puissances primordiales. Ses invocations à l'Éther, aux Eaux, à la Terre, au Soleil, afin qu'ils *témoignent* de ses souffrances, sont au centre de la tragédie. Elles nous permettent de mesurer à quel point le pouvoir de Zeus, son orgueil infantile, est dénué de fonde-

ment : Zeus voudrait s'ériger en totalité, il voudrait dominer *absolument*. Mais, dans le miroir de sa propre invocation, Prométhée n'est pas innocent. Son langage lui-même est celui de la puissance. Satisfaire les besoins de sa propre *forme*, vouloir en réaliser la puissance, implique nécessairement des luttes et des conflits.

Une fois comprises les limites de la « guerre civile » avec Zeus, une fois comprise sa propre *hybris* comme « contre-chant » de celle du jeune dieu, Prométhée *sait* que ses « dons » les plus précieux présupposent le Commencement. Dans toute voix particulière de l'existence, cette provenance abyssale nous « appelle ». C'est précisément cela qu'exprime le Prométhée de Nono, « le message ininterrompu qui se crée à partir du silence » (Rilke). Parvenir à rendre audible ce silence, son appel, dans la matérialité de cette voix : tel fut le sens de la recherche de Nono. Son *Prometeo* nous invite à l'*écouter*. *Écoute* la singularité irréductible de cette voix, de ce son — mais sache aussi écouter sa provenance inaudible, puisque c'est d'elle que vient toute expression. C'est pourquoi le Prométhée de Nono est une « tragédie de l'écoute ». Prométhée transforme les hommes d'animaux qu'ils étaient en animaux doués de *logos* [parole et raison]. Mais, pour le Prométhée de Nono, le *logos* est le *geste* qui sait rassembler les dissemblables en tant que tels, tout en préservant leur propre distinction. Tel est l'enseignement que Prométhée dispense aux mortels : l'art de la composition, enfin libre du dogmatisme de l'unique *Logos*, de la résolution dans l'un des opposés, et « gardien » de ce Commencement, de cet indicible du Commencement, plus puissant que tous nos « arts ». L'homme parle parce qu'il est celui qui écoute. Puisqu'il a accueilli en lui d'autres voix, à présent il peut se « révéler » en parlant. La dimension de l'écoute précède celle du dire. Et l'écoute s'accompagne du silence. En écoutant, nous recueillons-en-silence, ou pour ainsi dire, dans une tension ininterrompue avec cette origine. Le Prométhée de Nono nous « enseigne » à recueillir-en-silence. Il nous invite à nous défier de toute idolâtrie pour le Discours, de toute mythologie prétendant exprimer sa signification « ultime ». Prométhée apparaît alors comme le « maître du jeu », comme celui qui sait ouvrir une brèche dans le temps. Nous vivons enserrés entre le *continuum* linéaire du temps de la modernité et sa fixation dans l'espace sans temps du « tout est équivalent ». En contredisant ce temps et cet espace, le « maître du jeu » fait signe vers un *possible* : l'instant unique du son singulier, de la chose singulière. C'est cet instant, sans force, très fragile, que le Prométhée de Nono nous invite à écouter, comme « une solitude et une immobilité emplies d'événements incessants d'une pureté cristalline » (Robert Musil).

UN GUIDE POUR L'ÉCOUTE

JÜRIG STENZL

Les explications qui suivent doivent être comprises comme une aide à l'écoute. Elles ne constituent donc pas une analyse de l'œuvre, mais aimeraient permettre à l'auditeur d'aiguiser son écoute, de l'orienter dans une direction appropriée.

PROLOGUE

Distribution : 2 sopranos, 2 contraltos, ténor ; chœur ; 4 groupes instrumentaux ; 2 récitants ; alto, violoncelle, contrebasse ; flûte basse, clarinette basse, tuba ; verres

Le *Prologue* est une sorte de « représentation du chaos et de la genèse » : deux éléments s'y superposent.

1. Les voix (à peine audibles), qui récitent le texte grec (la *Théogonie* d'Hésiode). Les instruments solos leur sont subordonnés, avec un tempo extrêmement lent (noire = 30), et *sotto voce*. Le *coro lontanissimo* chante les noms de la *Théogonie*.

2. Les groupes instrumentaux et les solistes (avec le chœur) chantent sur des *tempi* différents et plus animés. De même que dans l'ensemble du *Prometeo*, lorsque les poèmes en prose de Cacciari — basés sur des citations de Benjamin — sont utilisés, ces derniers représentent un « questionnement — sous la forme d'une ligne, d'une pensée — de toute la structure » (Cacciari). Les premier et deuxième poèmes en prose ont fonction de trope au sens médiéval, en tant qu'ajouts insérés dans la première couche, en tant que commentaires.

PREMIÈRE ÎLE

Distribution : chœur ; 4 groupes instrumentaux ; alto, violoncelle, contrebasse

La base de cette *Première île* est constituée par le trio à cordes (alto, violoncelle, contrebasse), à peine audible, avec le même tempo lent que dans le *Prologue* (noire = 30). Les groupes instrumentaux interviennent à intervalles irréguliers en le recourant. Le texte (récité par Prométhée de ses faits et gestes en faveur de l'humanité et récit d'Héphaïstos sur le châtement infligé par Jupiter à Prométhée) n'a pas été mis en musique. Nono le disposa dans la partition entre les interventions des groupes instrumentaux, en remarquant à son propos : « Le texte ajouté ne doit *jamais* être lu ! Mais il doit être entendu et "sentir" dans les quatre groupes instrumentaux, les trois cordes solistes : nature — pierres — affirmations — questions — problèmes intérieurs — dépouillé, avec les "réponses" possibles des quatre groupes instrumentaux, des pauses du "silence". » Le chœur *a cappella* intervient par six fois et, du point de vue d'une étape ultérieure (de la Mythologie), interroge Prométhée. Les deux dernières questions sont des auto-citations de Nono tirées de *Das atemde Klarsein* (1981).

DEUXIÈME ÎLE

a) lo — Prometeo

Distribution :

lo : 2 sopranos, 2 contraltos ; chœur

Prométhée : ténor ; chœur

4 groupes instrumentaux ; alto, violoncelle, contrebasse ; flûte basse, clarinette contrebasse

Une quasi mise en scène des paroles de lo, la fille d'Inachos, qui retentissent simultanément ou en alternance avec la prophétie de Prométhée sur les souffrances à venir de lo. À chacun des deux personnages correspond un groupe vocal-instrumental déterminé, alors que le chœur leur est commun.

Les groupes instrumentaux, dont la distribution varie, soit sont reliés aux voix, soit symbolisent des « personnages » autonomes. Le tempo change à plusieurs reprises, à l'exception de celui, constant, du trio à cordes (noire = 30).

b) Hölderlin

Distribution : 2 sopranos ; 2 récitants ; flûte basse, clarinette contrebasse

Presque tout le texte est un fragment du *Schicksalslied* (*Chant du destin*) de Hölderlin. Dans la deuxième partie, les voix parlées récitent le poème de Hölderlin (en faisant particulièrement ressortir les consonnes) en même temps que le texte chanté. Cette indication — souligner les bruits de la langue — vaut aussi pour les voix chantées. L'utilisation de ralentisseurs (*delay*), de *vocoder* (filtres) et du halaphone, rend le texte incompréhensible. Il en résulte un « chœur » en continue expansion spatiale.

PREMIER STASIMON

(Stasimon, dans la tragédie antique, est un chant exécuté par le chœur.)

Distribution : 2 sopranos, 2 contraltos, ténor ; chœur ; 4 groupes instrumentaux

Succession continue de brefs fragments (de 1 à 10 mesures), dont les intensités et les *tempi* varient :

a) chanteurs et groupes instrumentaux, où tous les musiciens jouent ou chantent simultanément ;

b) groupes instrumentaux de formation variable ;

c) chœur avec *ricordi lontanissimi* (souvenirs très lointains).

PREMIER INTERLUDE

Distribution : contralto ; flûte, clarinette, tuba

Le texte est emprunté au *Maître du jeu* (Cacciari/Benjamin), avec l'ajout en trope du texte grec introductif du *Premier stasimon*. À l'intérieur du *Prometeo*, ce mouvement constitue le tournant décisif, le chas de l'aiguille. C'est l'un des mouvements les plus courts, dans lequel « tous jouent constamment *ppppp*, à la limite de l'audibilité ». Les trois instruments et les voix solo constituent un tissu tout à fait transparent, où les instruments redoublent très souvent *colla parte* les voix chantées, se mêlent à ces dernières — voire les transfor-

ment en instruments. Mouvement extrêmement doux, fragile, introverti, sans cassures ni contrastes dramatiques — c'est lui qui justement cite la « faible force messianique » de Benjamin.

TROIS VOIX A

(*Le Maître du jeu* VII/VIII/IX)

Distribution : trois niveaux acoustiques différents :

a) soprano, contralto, ténor (« comme depuis le lointain ») ; b) flûte basse, clarinette contrebasse, euphonium ; c) cordes (toujours *ppppp* avec sons flautato dans les registres supérieurs)

Jusque peu avant la fin du mouvement, continuum sonore des cordes dans le registre supérieur, à la limite de l'audibilité. Au moyen des transpositions de l'ordinateur et des ralentisseurs (*delay*), les sons de l'euphonium (d'un cor baryton) subissent une continue expansion spatiale. Les trois solistes chantent des fragments du texte de Benjamin *Le Maître du jeu*, l'appel « Ascolta » (« Écoute ») a fonction de cadre. On entend par sept fois un *ricordo lontanissimo* de la *Première île* dans les parties de flûte basse et de clarinette contrebasse, interrompu par les chanteurs. Les différents continuums sont ainsi uniquement dérangés, interrompus par des « souvenirs ».

TROISIÈME/QUATRIÈME/ CINQUIÈME ÎLES

Distribution : Troisième île : 2 sopranos, 2 contraltos ; alto, violoncelle, contrebasse ; flûte/flûte basse, clarinette/clarinette basse, trombone

Quatrième île : 2 sopranos, 2 contraltos, ténor ; alto, violoncelle, contrebasse ; flûte, clarinette, trombone

Cinquième île : 2 sopranos, contralto ; chœur ; récitant ; piccolo, petite clarinette, tuba ; « *Eco lontano* (dal Prologo) »

« Il faut rompre les îles à l'intérieur. Non pas des îles complètes, mais des morceaux, des criques, des baies, des vallées, des monts », écrivait Nono sur une feuille d'esquisse de *Prometeo*. Dans cette partie, la fragmentation, les fractures deviennent une caractéristique fondamentale. Une succession continue de fragments des trois parties (ou îles), d'une longueur allant de 2 à 18 mesures. Chacune des trois parties a son propre effectif, et les rapports entre voix chantées et instruments y sont à chaque fois différents. Par six fois entre les divers fragments apparaît le chœur — accompagné de différents instruments — avec un « écho lointain » (du *Prologo*).

TROIS VOIX B

(*Le Maître du jeu* X/XI/XII)

Distribution : chœur *a cappella*

De même que dans le mouvement précédent, avec des extraits des trois îles différentes qui se succèdent l'un l'autre, sont utilisés ici des fragments des trois derniers textes de Benjamin (en allemand). Aux trois *tempi* (noire = 30, 60, 90) correspondent

trois niveaux dynamiques (*ppp*, *p*, *fff*), qui à leur tour correspondent à trois types de mouvements du son dans l'espace (statique, un peu animé, très animé), *Trois voix b* renvoie au *Premier interlude* : l'expression de la « faible force » (celle qui suffit à faire exploser une époque) y est par trois fois citée : « Écoute-les ! »

SECOND INTERLUDE

Distribution : 4 groupes instrumentaux (chacun : violoncelle, contrebasse, basson, cor, trombone)

ppppp possible. Huit *tempi* différents (de noire = 30 à noire = 72) en succession irrégulière ; mouvement d'orchestre d'instruments graves avec le son modulé électroniquement des cloches de verre.

SECOND STASIMON

Distribution : 2 sopranos, 2 contraltos, ténor ; alto, violoncelle, contrebasse ; flûte/flûte basse, clarinette/clarinette contrebasse, trombone alto/tuba

Sous-titre : *A sonar e a cantar*.

Les instruments doublent en grande partie les parties des voix chantées. Les « chœurs divisés » vénitiens du XVI^e siècle constituent ici le point de départ du nouveau : une fusion entre la continuité mélodique et la fragmentation « en direction de l'ouverture ». Le texte parle, plus clairement qu'auparavant, d'un « nouveau Prométhée » : il est entièrement mis en musique. Les vers de Cacciari parlent de l'ouverture de « voies multiples » et du « silence multiple » — une langue utopique ouvrant « vers le libre » : mais en même temps, l'extirpation de toute consolidation, « inconsolable, mais elle-même consolation » (Loerke). À la fin, le paradoxe aussi abrupt qu'énigmatique du vainqueur solitaire et banni : « Ed è nel deserto invicibile » (« Et il est dans le désert, invincible »).

Traduction de l'allemand, Vincent Barras

PROMÉTHÉE-ULYSSE-MOÏSE

LAURENT FENEYROU

Prometeo est un livre merveilleux, nostalgique somme de sons et de mythes, bibliothèque utopique de l'histoire et de ses héros, théâtre de notre mémoire, des noms qui les peuplent et des cartes que nous en avons tracé, accumulation de moments musicaux qui se prolongent mutuellement et se heurtent parfois.

Luigi Nono emprunte le mythe de Prométhée à Eschyle, et le dépouille de tout arc narratif. Commencé dès le milieu des années soixante-dix, vaste synthèse ou journal quotidien, *Prometeo* se caractérise par une conscience historique dépouillée de ses ambitions de façonner le monde et privée de la possibilité d'agir historiquement. Notre force est désormais une faible force messianique.

Conçu non en scènes, mais en îles, *Prometeo* est l'exégèse d'un mythe, où le nom du héros est tenu de recueillir quelques autres figures de la culture occidentale. Prométhée sera Prométhée, Ulysse, Achille ou Moïse...

Mais le limon n'est en rien retenu : les mots et les sons s'enrichissent à mesure qu'ils se cisèlent et se dissipent. Traces, sillages, ils sont mythologie d'eux-mêmes. Luigi Nono éveille ainsi la spéculation, ouvre les infinies possibilités du questionnement, et surtout l'instabilité du concept qui jamais ne se fixe. Benjamin, Eschyle, Euripide, Goethe, Hérodote, Hésiode, Hölderlin, Pindare, Sappho, Schoenberg, Sophocle... : les fragments du livret de Massimo Cacciari deviennent versets. Énoncés, répétés, ils ignorent le développement, pris entre le langage de l'ouverture et celui de l'opacité ou de la chute.

Dans le *Prologue*, les noms de dieux issus de la *Théogonie* d'Hésiode, Thétys, Cronos ou Océanine, désignent une essence philosophique. Cette mythologie se donne immédiatement comme naufrage, ruine, fragment. Dans ses brisures, l'inachevé et l'incertain revêtent l'importance décisive d'une mosaïque.

Chaos n'est pas nommé. Mais le chant naît de lui. Au seuil même du *Prologue*, il nous fait assister à la naissance de l'œuvre. Seule, la Terre engendre le dieu capable de la couvrir toute entière, le Ciel étoilé. Et les hautes Montagnes. Sans l'« aide du tendre amour », naît aussi la mer inféconde. Ensuite, les dieux sont le fruit des étreintes de Gaïa et du Ciel étoilé. Le *Prologue* de *Prometeo* traduit l'engendrement, jusqu'à Prométhée lui-même, fils de Japet et de Clymène.

Prométhée se révolte contre la loi de l'Olympe. Sa tragédie repose sur son sacrifice. Sur le rocher, avant même la croix érigée au Golgotha, Prométhée est la figure de l'abandon de dieu par le dieu lui-même. Prométhée ne fait qu'un avec la pierre, enveloppé dans le silence entêté qui le lie à

Prologo - CIELO - ARIA.
 Tante VOCI - Cava Tante - Vile...
 EKI TANTI - Come Venti - scottati
 TENSIONE CONTINUA

Genero PH. Urano stellato gli alti monti il MARE infécondo
 Genero du URANO l'Océano profondo E

TÉMIDE RÉA / MNEMOSÍNE IAPETÓS FÉBE
 E il più tremendo, ΚΡΟΝΟΣ

Sposo Iapetós CLIMÈNE bella caviglia
 Genero Climène ATLANTE MENÉZIO EPIMÉTEO

E ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ scultro Ithax
 che deuta la fénula cava ricca all' Uomo la forza del fuoco

GÉA GAIA THÉMIS Oceanina CLIMÈNE
 πολυτέχνη Τηθύος ἔχθρα
 ITHAX sangue di Hermes (-) di Egesto
 οἱ σιδερατέχονες χάλυβες

καὶ δὲν τούτων ὅτι μὴ Ζεὺς

IMPROVVISI
 (ou) SIPARI (Urania FORNITA)
 NERI
 - NO PROMEO -

I ΠΑΕΤΗΝ ΜΕΓΙΛΟ
 + LUNGO-DOTTO
 un filo ?
 un piano
 la voce
 totale
 del tutto

Luigi Nono, *Prometeo*. Esquisse du *Prologue*.

Zeus.
 Le rocher figure la tension entre ce qui sert de règle et l'injustice, l'iniquité, la douloureuse restauration de l'ordre. Une tension que la *Cinquième île* irrigue, avec ses paraphrases de *La Loi*, un poème de Schoenberg dont il ne reste que quelques fragments : « Qu'un seul se révolte, c'est une chose bien évidente. »

Poésie et sacrifice : dans l'œuvre de Luigi Nono, l'homme qui chante et l'homme qui meurt entretiennent des liens étroits. Le sacrifice de Prométhée démontre la tyrannie de Zeus, en dévoile ses faiblesses, en prophétise la fin, et arme de l'espoir, de cet autre feu volé qui console l'être de ses souffrances et soustrait un instant le mortel au spectacle de sa mort : « J'ai délivré les hommes de l'obsession de la mort », dit Prométhée. Si l'enchantement n'avait pas été rompu, le feu de Prométhée aurait été inutile. « Même voyant ils ne voyaient pas / Même entendant ils n'entendaient pas » (*Première île*). Mais l'espoir arme aussi les hommes pour qu'ils survivent dans leurs maux.

Le don de Prométhée sont une réponse à la violence de Zeus. Astronomie, science du nombre, art de la navigation sont les bienfaits du Titan. Mais ce que Prométhée donne est le fruit d'un vol, et le condamne au châtement divin, à son ondoïement entre vie et mort. Son immortalité renouvelle la blessure qui provoque la mort, impossible, empêchée de mourir par la mort même. Io, au contraire, ne sait si ses douleurs auront une fin. Elle crie, lutte avec la divinité, en appelle à la persécution : « Mieux vaut mourir d'un coup que souffrir misérablement chaque jour. » Hors de soi, entre les noces et le sacrifice, entre l'anneau et la dague, Io se sent mourir, non sans quelque volupté. « Apaise-moi », demande-t-elle, plaintive, à Prométhée dans la *Deuxième île*. Ne sachant trouver aucun remède, cette impuissante mortelle invoque la mort qui seule apaisera ses maux. Séduite, aimée de Zeus et livrée à ses embrassements, la fille d'Inachos aux cornes de génisse fut contrainte à l'errance. Et les deux lettres de son nom désignent aussi, en grec, un cri d'invocation et de douleur : « *Id, id* » (Hélas, hélas). Et Luigi Nono de superposer *id* et *ah...*, expression phonétique d'une plainte subtile et lumineuse renouant

avec les inflexions des polyphonies et des madrigaux renaissants.

Enchaîné, Prométhée lutte encore. Ses chaînes deviennent la chute imminente de Zeus : *Prometeo* est un authentique *Crépuscule des dieux*. Si Zeus a vaincu les Titans, son règne nouveau vacille, situation critique où les nouvelles lois ne sont pas encore fondées et où les anciennes chancellent. Le *Premier stasimon* et le *Premier interlude* chantent un fragment de l'*Alceste* d'Euripide : « J'ai touché à bien des doctrines, sans rien trouver de plus fort que la Nécessité. » Zeus, pris dans ses mailles, est condamné à la décadence et à une mort certaine. Prométhée annonce prophétiquement la fin du mythologique et incarne l'idée originaire de l'humanité. Il se dresse en ennemi de la colère de Zeus, expiant pour l'humanité. Mais il est aussi le prophète, l'annonciateur de la génération des héros qui délivrera les titans. Sa place est encore dans la mythologie.

Zeus souffrira donc. La *Quatrième île* est l'île de cette révolte. Prométhée prophétise à Zeus sa mort certaine et lui traduit le secret le plus obscur : « Une des Hommes, / Une des Dieux la lignée. / À une même mère / Nous respirons » (*Pindare, Néméennes*, VI, dans la *Mythologie de la Deuxième île*).

Les travaux et les jours sont désormais tragiques, soumis à la loi de la nécessité. Tragique est la loi privée de tout rédempteur, mais aussi de toute consolation. « Plus rien à consoler », chante la *Quatrième île* sur les traces de l'Achille hölderlinien. Friedrich Hölderlin est, dans *Prometeo*, le poète qui fait dire à l'art grec ce qu'il n'avait pas dit, celui qui retourne à la rupture entre dieu et homme. Le tragique de Prométhée est un stade préliminaire de la prophétie, où le prophète se tient précisément entre le dieu et l'homme. Prophète est aussi celui qui provoque et scandalise, détruisant nos certitudes.

Du sacrifice tragique de Prométhée, de sa solitude et de son obstination, naît un fascinant silence. « Penser le silence c'est, en quelque sorte, l'ébruiter », écrivait Edmond Jabès. Le silence ne peut être exprimé que par l'écoute de lui-même. Seule une traduction par le biais insidieux de son contraire nous livre la clé de son énigme : « Ainsi donne-t-on à entendre le silence, à vivre la mort. »

Le silence de Luigi Nono est avant tout aridité de la solitude. Tout se détache après un tel silence, et s'impose comme un cri. La violence du sentiment tient dans ce cri silencieux dont la fureur hurle sa désespérance. Dans une lettre écrite en 1976, au moment même où se dessine *Prometeo*, le compositeur écrivait : « Silence — réflexion — critique — insatisfaction — et en même temps aussi besoin de silence, y compris physique — acoustique. »

Prometeo se fragmente dans l'érosion du son. « Ne faut-il pas un blanc entre les vocables pour les rendre lisibles, une fraction de silence entre les paroles pour les rendre audibles ? », lit-on dans *La*

besoin du plus profond silence pour pouvoir recueillir un son unique, fragile, pour ne pas le confondre avec un autre. Chaque silence, traversé, est un trait d'union. Alors le silence se risque dans le son et le son dans l'écoute. Le silence de Luigi Nono résulte d'une réflexion sur la décomposition du langage à des fins de modification et d'intensification de l'expression, et résiste à la violence du son, du bavardage, de la rhétorique.

Les sons, meurtris, épuisés, abandonnés, ne prétendent à aucun autre, ne sont liés que par leur pure appartenance au mode du silence, investis de la responsabilité d'introduire au néant ou émerveillés de se risquer à la vie. Dans *Prometeo*, le sacrifice du héros tragique est aussi le sacrifice orphique du son.

« Prométhée, / Fais marche arrière maintenant. / À la fin est ton *nostos* (retour) », chantent les *Troisième et Quatrième îles*. *Prometeo* est un *Retour d'Ulysse dans sa patrie*. Prométhée se souvient d'Ulysse, et retrouve le sens de l'odyssée, errance à travers l'archipel du *mare nostrum*. Et Luigi Nono rappelait sur ses manuscrits les cartes de navigation du temps jadis.

Là dialoguent les îles. Rien n'est absolument terre, rien n'est absolument mer. De la mer ne naissent ni la vie, ni l'olivier, mais les îles. Dès lors s'affirme la nécessité de rompre encore le brisé, ce que Luigi Nono réalise dans les *Troisième, Quatrième et Cinquième îles* et dans les échos de la *Deuxième île* ou du *Prologue*. De même, dans chaque son, se donne une infinité de perceptions minimales. Écouter *Prometeo* signifie écouter ces différences.

En *Prometeo* résonne l'idée de traversée, de parcours périlleux. « S'il t'est donné d'être un héros / Tu ne peux l'être que de la mer », chante la *Quatrième île*, sur les traces du *Colomb* de Hölderlin, de celui qui suppose que l'univers ne se termine pas dans le vide ou le néant, mais, au-delà, vers une autre terre.

Le retour d'Ulysse exige une discipline : une ouverture à l'inconnu, une concentration patiente sur chaque chemin, un renoncement. Car Ulysse hésite entre deux mers : l'archipel et la pleine mer, l'interminable désert de l'océan. Son voyage dans l'incertain, sans but, sans certitude, sans voie bien tracée, est un voyage de souffrances : « Mais / À nous il échoit / De ne pouvoir reposer / Nulle part » (*Mythologie de la Deuxième île*). *Prometeo* est ainsi une *Odyssée*.

Cette passion marine trouve son origine dans une relecture de l'archipel vénitien et de ses mirages acoustiques : « Les sons des cloches se diffusent dans différentes directions : certains s'additionnent, sont transportés par l'eau, transmis le long des canaux... d'autres s'évanouissent presque totalement, d'autres se lient de diverses façons à d'autres signaux de la lagune et de la cité. » Tout retourne donc à l'eau — comme le Prométhée de Virgile modèle une terre mélangée aux eaux de pluie pour créer l'homme. Une eau lourde, bordée, stagnante,

retenue, force de vie où croupissent les nostalgies. Cette tentation de l'archipel se manifeste aussi selon Luigi Nono dans l'œuvre du Tintoret : « Voir comment il casse le centre au profit d'une conception polycentriste, avec des signes, des ruptures, des couleurs. » Saisissant la dynamique dramatique et la multiplication des lignes ou des plans, Le Tintoret ouvre les tensions du discours architectural dans ses débris épars et ses îles de lumière, utilisant la couleur pour briser la perspective classique. Pour *Prometeo*, Luigi Nono étudia les différents théories de la couleur, mais aussi les expériences de Scriabine et de Schoenberg liant couleur et musique, s'inscrivant dans une tradition alchimique, un ravissement magique et une réflexion sur l'esprit lumineux. Goethe parlait de l'effet moral et sensuel des couleurs. Selon son *Traité des couleurs*, la première couleur est le bleu azuré, le néant ravissant, le lointain de l'abîme des ténèbres. La « vérité du silence azur » dans la *Cinquième île* de *Prometeo* s'inscrit dans un tel contexte.

Renouant avec la tradition musicale vénitienne des XVI^e et XVII^e siècles, celle des Gabrieli ou de Monteverdi, *Prometeo* manifeste deux mouvements.

Il y a une droite et il y a une gauche — un mouvement horizontal, transversal. L'œuvre repose sur la multiplicité des sources sonores. Luigi Nono évoquait aussi l'école polyphonique espagnole ou les *Motets* de Johann-Sebastian Bach.

Il y a un haut et il y a un bas : les sources sonores, élevées, consomment la rupture d'un rapport frontal avec les musiciens. Or le monde occidental veut des signes. Il est perdu là où il ne voit rien. Notre faute est de ne pas savoir écouter. « Tragédie de l'écoute », *Prometeo* se concentre sur le lieu de son exécution et sur la résonance unique de l'acoustique qui l'accueille. L'œuvre devient l'écoute de cet espace. Autrement dit, composer est déjà écouter.

Opposant le statisme grégorien au tremblé synagogal, Luigi Nono écrivait : « La grande différence pour moi entre la foi catholique et la pensée hébraïque : chez les catholiques, on dit *credo*, je crois ; dans la pensée hébraïque, on dit *écoute* (*shema*). » La nécessité de l'écoute s'origine dans la culture hébraïque.

L'alphabet hébreu ignorait initialement les voyelles. Les trois lettres mères, les sept lettres simples et les douze lettres doubles sont des consonnes. À la lumière de textes kabbalistiques, Luigi Nono entendait lire le *Sprechgesang* schoenbergien. Or le *Sprechgesang*, limitant le chant, centre à nouveau le mot sur la consonne et reconduit la voix, *par la musique*, vers le verbe. Dans la *Deuxième île*, l'écriture du texte et sa prononciation témoignent d'une telle réflexion : « DoCH iST uNS GeGeBen auF KeiNeR STÄTTe Zu RuHN »...

Prometeo est écriture du temps, partageant avec une certaine tradition métaphysique une spatialisa-

tion de la durée. « Dans la durée / Écoute cet instant » (*Trois voix b*). La brièveté de l'instant suspend le temps, en contrarie, en entrave l'écoulement. Évitant le temps, l'instant est éternité. Dans l'éclair, sa densité atteint alors une concentration telle que l'urgence est la règle.

L'ange fige l'instant, l'« à-présent » des *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de Walter Benjamin. Dans son surgissement, il ne sait s'il écoute les vivants ou les morts. L'ange recompose alors les tables brisées de la généalogie et entretient avec les générations passées des ententes secrètes, indissolubles.

Prometeo s'achève sur ces mots : « Et il est dans le désert invincible », paraphrasant la phrase dernière du Moïse d'Arnold Schoenberg : « Mais dans le désert vous êtes invincibles / et vous atteindrez le but : unis à Dieu. »

Éloignée de toute ville, la parole de Prométhée se heurte au silence, dans le désert de Scythie. Lieu du vide, de la stérilité et de la pénurie, lieu d'une ouverture ultime, le désert annonce un recommencement absolu.

« Le désert, c'est ce qui ne finit pas de finir. / L'océan, c'est ce qui finit de ne pas finir », avait souligné Luigi Nono dans un livre d'Edmond Jabès. Entre les voix de l'eau et les voix du sable, l'œuvre chemine, et son cheminement crée le désert, mais non celui de l'exégète, non le désert comme parfaite quiétude.

Toute direction est possible dans le désert. Tel est l'un des enseignements de la première phrase de *L'Échelle de Jacob*, paraphrase du *Talmud* : « Que ce soit à droite ou à gauche, en avant ou en arrière, vers le haut ou vers le bas — il faut poursuivre, sans demander ce qu'il y a devant ou derrière vous. »

L'expérience du désert est enfin celle du silence et de l'écoute, qui reproche même au cœur de battre, et le désert est une ouverture, une utopie, un *non-lieu* où le dieu entre en présence en disparaissant dans l'invisible. Dimension du retrait : à l'image des dieux, l'écriture se retire, pur mouvement de soustraction. L'ange donnera voix au dieu caché et au silence des mondes célestes, et la création se manifesterà en se retirant. Toute composition est un retrait. Il en est de même pour l'échelle énigmatique empruntée à Verdi qui traverse l'œuvre entière, et dont les sons tus engendrent l'harmonie du *Second stasimon*. L'écriture disparaît dans la trace abandonnée. Acte de négation, la création est révocation en néant d'un créé. *Prometeo* s'attache alors à rendre le visible invisible et l'audible inaudible, destinant l'un et l'autre à l'absence.

DE L'INTERPRÉTATION

PHILIPPE ALBÈRA

La musique de Nono exerce depuis sa mort une fascination grandissante ; cela ne tient pas seulement à sa réalité acoustique, si singulière, et à une conception formelle et temporelle qui tend à ritualiser l'expérience intérieure, mais à l'émergence d'une autre pensée et d'une autre pratique musicales, où l'utopie d'une transformation radicale de ce qui existe, liée à l'utopie militante d'une transformation plus globale de la société, exercerait tous ses effets.

En considérant que les phénomènes sonores ne se réduisent pas à ce qui peut être noté dans une partition, ni à ce qui peut être saisi par une analyse rationnelle, Nono a exploré des territoires nouveaux, et s'est attaché aux fluctuations qui naissent à l'intérieur d'espaces microscopiques où les lois de la perception ne sont plus tout à fait les mêmes, comme les lois de la mécanique quantique ne correspondent plus à celles de la physique traditionnelle. De cette découverte, grâce aux moyens électroniques, d'un monde jusque-là en grande partie caché, Nono a tiré toute une série de conséquences conceptuelles et pratiques ; il n'a pas cherché à les faire entrer à l'intérieur du monde traditionnel, mais il a au contraire brisé la belle apparence de celui-ci pour nous rendre attentif à d'autres possibles. La fragmentation, chez Nono, ne renvoie pas à une esthétique des ruines ; elle symbolise un monde en perpétuelle construction. Avec l'importance de l'écriture, qui est chez lui une donnée relative, Nono a mis en question la notion d'œuvre, avec ses limites, et les positions respectives du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur. Ses partitions, comme le dit bien André Richard, ne renvoient qu'à une partie du sens de la composition ; les autres se trouvent notamment dans les protocoles électroniques et dans le jeu entre ce qui est fixé et ce qui s'invente dans l'instant de l'exécution. Il ne s'agit pas d'une marge d'interprétation permettant de renouveler la présentation d'un texte musical, mais d'une intégration de l'interprétation à l'intérieur du processus compositionnel, comme une part organique de celui-ci.

Dans le travail de l'interprète, la connaissance du contexte d'idées qui entoure l'œuvre – et qui l'a en fait généré – est aussi importante que la réalisation du texte écrit (sous forme de notes ou de fichiers numériques). L'interprète est donc moins appelé à donner une vision personnelle de la partition que de l'actualiser sans cesse dans un processus en transformation continue. Il y a là quelque chose de l'opposition autrefois signalée par Schumann entre une musique « poétique » et une musique « prosaïque ». Mais c'est aussi la pratique même de la composition et de l'interprétation qui est remise en cause : y entrent désormais l'expérimentation, la

Luigi Nono, *Prometeo*. Pages du manuscrit.

recherche de possibilités nouvelles, l'interaction dans le jeu lui-même.

Les ambiguïtés maintenues par Nono, comme l'état lacunaire de ses partitions, ne sont pas des négligences, mais résultent d'une volonté évidente de laisser ouvertes des possibilités de choix et d'évolution, dans une musique qui voudrait dépasser à la fois l'idée traditionnelle de forme et le principe de l'expressivité individuelle, pour devenir un moment d'élaboration et de prise de conscience collectives. Le fait d'avoir travaillé avec des interprètes privilégiés montre, dans le processus même de création, que Nono ne considérait pas le compositeur comme celui qui met au jour, dans un « splendide isolement », l'idée d'une œuvre que l'interprète devra saisir à son tour à travers l'écriture, mais au contraire comme celui qui provoque, qui déclenche un processus d'exploration, en collaboration avec les musiciens eux-mêmes. À la métaphore schoenbergienne du créateur, au sens quasi biblique du terme, il substitue celle du chercheur qui travaille en équipe. Cela suppose de part et d'autre un engagement qui inclut le temps de l'expérience, cette interaction entre la pensée et la vie que le jeune Nono réclamait dans ses lettres à Hermann Scherchen. Mais dans cet esprit, Nono inclut aussi l'auditeur. L'œuvre n'est pas une architecture que l'on contemple, ou un discours qui emporte et qui émeut, mais une expérience singulière, dans laquelle, comme dans un voyage initiatique, les moments négatifs – doutes, obstacles, crises – sont nécessaires. Il s'agissait moins pour Nono de glorifier l'objet, d'ajouter des chefs-d'œuvre aux collections du musée universel, que d'accompagner le mouvement de l'histoire, et d'en réorienter le cours dans ces moments de paroxysme que sont les expériences esthétiques. En cela, Nono était resté fidèle à ses engagements premiers, à l'impératif rimboldien de « changer la vie », qui à travers sa praxis révolutionnaire, s'accompagnait de l'impératif marxiste de « changer le monde ». 15

ENTRETIEN AVEC ANDRÉ RICHARD

RÉALISÉ PAR PHILIPPE ALBÈRA
FREIBURG, JUILLET 2000

Comment peut-on situer le Prometeo dans le parcours de Luigi Nono ?

Après *Al gran sole carico d'amore*, en 1975, Nono eut le projet d'écrire un *Prométhée*. Sa rencontre avec le philosophe Massimo Cacciari provoqua un échange d'idées très riche, sur près de cinq ans, qui déboucha finalement sur un livret que Nono ne cessait de modifier et de retoucher. Mais la volonté de dépasser *Al gran sole* n'aurait jamais pu aboutir sans la rencontre, à la fin des années soixante-dix, avec l'Experimentalstudio de Freiburg. Nono a été immédiatement fasciné par les possibilités qui lui étaient offertes.

Il a dès lors travaillé à l'élaboration d'un nouveau concept musical, qui bouleverse les hiérarchies traditionnelles de la composition : ainsi, le timbre devient plus important que les hauteurs, et l'intérêt se porte sur les événements d'un « micro-univers ». C'est là que les moyens électroniques jouent un rôle décisif : ils permettent d'agrandir des phénomènes hautement intéressants, mais qui se situent en dessous du seuil traditionnel d'audibilité, comme par exemple les fluctuations de fréquences produites par un constant changement de la position de l'archet sur les cordes d'un violon. Ils permettent aussi de travailler sur l'espace et sur la multiplication des sources : le son peut être statique ou en mouvement, et pour l'auditeur, il n'a plus la même signification s'il vient de devant ou de derrière, s'il tourne, complètement ou partiellement, ou s'il reste fixe.

Y a-t-il une corrélation entre l'instabilité du son en tant que tel, à travers les fluctuations internes, et les déplacements dans l'espace ?

Oui, dans une certaine mesure, car le son est toujours en mouvement. Nono opposait la quantité (le son en tant que fréquence déterminée) à la qualité (par exemple deux sons pris dans un intervalle d'un $1/16^e$ de ton créant une relation harmonique nouvelle). Dans l'espace microtonal, le son n'est plus ni une fréquence, ni une quantité, mais une qualité. C'est pourquoi Nono travaillait souvent, dans ses dernières pièces, à partir de différenciations très fines sur la base d'une seule note. Il a fabriqué des sortes de modèles construits sur des hiérarchies de paramètres différents. Il donnait tantôt priorité à un paramètre, tantôt à un autre, puis créait des confrontations. Ce qui est recherché, c'est l'instabilité du son, à l'encontre des principes traditionnels.

16 *Si l'on passe de cette description morphologique à la question de l'organisation formelle, comment*



cette musique a priori soustraite à l'idée traditionnelle du discours musical crée-t-elle sa propre dynamique ?

Le texte guide souvent l'évolution musicale.

Prenons le *Prologue*. La *Théogonie* d'Hésiode est d'abord exposée par les récitants, puis reprise par les chanteurs solistes. Mais le texte d'Hésiode est fondu dans le montage de Cacciari, *Le Maître du jeu*. Le chœur chante aussi bien le texte grec que le

texte de Cacciari ; il soutient les récitants et accompagne les chanteurs solistes. Son commentaire est écrit plus ou moins à l'unisson avec les solistes. Nono recherche ici clairement une certaine unicité du timbre, mais il existe une différenciation dans 17

l'espace. C'est là où la partition ne peut plus nous aider, et où il faut se reporter aux protocoles de l'électronique. Les parties solistes, comme celles du chœur, sont amplifiées et en mouvement dans l'espace, grâce à l'électronique ; mais le chœur est traité différemment des voix solistes du point de vue géographique (il est placé en d'autres points de l'espace), du point de vue du mouvement (il décrit un autre parcours), et du point de vue du tempo (la vitesse de rotation des sons). Ce qu'il chante est doublé par une légère transposition un triton plus bas, comme pour créer un jeu d'ombre : le son devient en effet plus trouble. Or les voix solistes ne sont pas transposées. Le son apparaît dans une autre dimension spatiale, puisqu'on simule, à travers la réverbération, un espace plus grand. Il existe ainsi toute une série de procédures qui transforment l'unicité initiale sur plusieurs plans. Lorsque le chœur chante le texte grec, le son reste pur. Il est presque statique ; Nono note *lontanissimo* et *ppppp*. L'exposition sur les mots « La Terre en premier enfanta le Ciel étoilé » doit être si faible, si douce, que l'on doit voir chanter le chœur sans l'entendre : le son, légèrement coloré, vient de très loin, de deux haut-parleurs situés au lointain, des *Fernlautsprecher*. La dramatisation du fait musical vient donc du texte : le texte engendre l'idée musicale.

Quel est le rôle des instruments ?

La topologie des sources sonores détermine le drame musical. Les mouvements dans l'espace proviennent aussi bien du jeu entre les instrumentistes, que du traitement et des manipulations électroniques. Les instruments, dans le *Prologue*, soulignent certains éléments : une note est reprise, relevée, colorée, modifiée, accentuée en début ou en fin de phrase. De plus, les trois cordes créent un arrière-fond de notes ténues, tandis que les vents jouent des sons bruités, au caractère quasi subversif. La texture est constamment brisée par ces interjections qui interrompent le flux musical. On pourrait dire que la mise en musique du texte est ainsi réalisée, de façon très imagée, par différentes couches d'événements musicaux, par leurs fluctuations, leurs colorations et leurs mouvements. La disposition spatiale a été décidée avant la composition ; elle semble avoir été déterminée pour créer cette dramatisation musicale, comme s'il s'agissait d'une mise en scène des phénomènes sonores. Le sous-titre de l'œuvre est bien *tragédie de l'écoute* : ce qui se passe n'est pas d'ordre visuel. L'idée de Nono et Cacciari visait à libérer l'écoute de la tutelle du voir. C'est pourquoi Nono a renoncé à toute action scénique. L'action se réalise dans ces mouvements purement sonores, dans les transitions, les oppositions, la spatialisation du son. Cette dimension dramatique est très vivace, mais elle n'apparaît pas dans l'écriture, elle ne se constitue pas en une structure écrite.

trouve aux commandes de l'appareillage électronique, par rapport à ce qui est fixé, à la fois du point de vue des notes elles-mêmes, et des programmes informatiques ?

Chaque situation musicale a sa propre configuration électronique. Les *delays*, la réverbération, le type de transposition, la position des filtres, tout est noté dans les programmes informatiques. Mais il n'y a pas de synchronisation en ce qui concerne le mouvement : si les haut-parleurs 1, 4 et 6 sont sollicités, on peut réaliser la succession 1, 4, 6, ou 4, 6, 1, ou 6, 1, 4. Il y a détermination du circuit sonore, et de la vitesse du mouvement, avec la nature des superpositions ou des coupures, mais l'ordre du mouvement reste indéterminé, créant une véritable alchimie entre ce qui est fixé et ce qui est réalisé sur le moment avec une certaine liberté. Et il existe des différences considérables d'une exécution à l'autre : Nono n'a jamais réalisé deux fois *Prometeo* de la même manière, y compris à l'intérieur d'une série donnée dans un même lieu. À Paris, en 1987, nous avons joué six fois, et les exécutions ont été six fois différentes.

Qu'est-ce qui changeait ?

La coloration, la manière d'exposer tel ou tel élément, telle ou telle texture, le choix d'une structure traitée avec plus ou moins de *delay*. Souvent, la forme est réalisée dans le jeu lui-même ; elle naît à ce moment-là. C'est un peu comme si on éclairait des éléments ou des faits musicaux particuliers. Cette possibilité de modifier la hiérarchie musicale dans sa présentation est liée à la complexité de la composition, à la quantité de paramètres en jeu. Les passages bruités des instruments à vent dans le *Prologue* peuvent être extrêmement gênants lorsqu'ils interfèrent avec des passages lyriques d'une grande beauté. À mon avis, cette démarche doit être mise en relation avec les convictions politiques de Nono : lorsque la musique sonnait de manière trop parfaite, en un sens esthétique, il se sentait obligé de l'abîmer. En intervenant ainsi avec une certaine violence, il provoquait les interprètes, contraints de modifier leur manière de jouer. De même, il suivait souvent la partition en intensifiant les accents, par des mouvements très brefs mais très amples des potentiomètres.

Le musicien n'est-il pas privé d'une partie de sa responsabilité musicale lorsqu'il est en quelque sorte « manipulé » par l'électronique ?

Dans l'optique de Nono, il existe une sorte de jeu entre l'instrumentiste et l'électronique. Le musicien joue avec le dispositif et le microphone, considéré comme un instrument à part entière. Si l'instrumentiste s'approche au plus près du microphone, on pénètre dans un autre monde sonore, inaudible normalement. Ces sonorités nouvelles lui donnent une impulsion créatrice. Or toute la musique de

Nono est fondée sur cette attitude ! Les interprètes privilégiés qui l'entouraient recherchaient avec lui de nouvelles possibilités sonores et expressives. Ce qui était fondamental pour lui, c'était de travailler avec la personnalité et l'imagination des interprètes, de briser l'opposition entre le compositeur créateur et l'interprète comme simple exécutant.

Il s'agit pour l'auditeur d'identifier, de reconnaître des tensions, des relations expressives qui n'appartiennent pas aux paramètres traditionnels. Pourrait-on dire que cette écoute consiste à faire apparaître ce qui est justement en dessous du seuil traditionnel de l'écoute ?

C'est un peu comme lorsqu'on écoute un spectre en le visualisant : on se rend compte que tel ou tel partiel est plus important, et alors on entend différemment, on devient conscient d'une autre réalité acoustique. C'est peut-être l'un des apports importants de Nono : il nous fait entendre autrement. Il a rendu audible ce qui ne l'était pas, ou ce qui n'était pas articulé, et qui, maintenant, existe objectivement.

Comment s'articulent les différents moments de l'œuvre ?

Nono a volontairement renoncé, avec *Prometeo*, à la forme du drame fondée sur une action. Pour décrire le parcours formel de l'œuvre, on ne peut éviter la métaphore du passage d'une île à une autre. On a d'abord le *Prologue*, puis une sorte d'interlude purement orchestral (*Première île*), et la *Deuxième île* avec le texte de Hölderlin, puis viennent les petites pièces. Ces situations ne sont pas reliées entre elles, et exigent de la part de l'auditeur une décision. À un point donné, on ne peut saisir le tout, mais on peut sentir que ce tout existe. Cette situation fonde la dramaturgie de l'écoute. Dans le déroulement de la pièce, il existe des remémorations, des références. Par exemple, les *tutti* très brefs de l'orchestre, dans la *Deuxième île* évoquent le *Manfred* de Schumann. Ces interruptions du flux musical, ces interjections traversent la partition et culminent dans la *Deuxième île*. Nono était fasciné par les ruines. Le flux musical interrompu par des cassures amène à une autre forme d'appréhension, à l'idée du voyage, de l'errance, avec ses moments de crise, d'extase et de décision. La forme n'existe qu'une fois le voyage terminé. Le drame (*drân*), c'est celui de l'auditeur lui-même, et non celui d'une action.

On pourrait en ce sens poser la question du rapport entre le travail très complexe et très subtil de différenciation à l'intérieur du son, et la manière dont les structures plus globales sont organisées, dont elles sont articulées d'une façon plus élémentaire, ou plus grossière : il me semble qu'il existe là une distance, une différence de niveau dans la perception elle-même...

Oui, c'est juste. Une première dimension dans l'écriture relève de la peinture musicale, de la musique à programme. Une autre provient de la pensée sérielle, fondée sur des transformations assez systématiques d'une structure initiale. Par exemple, dans le domaine rythmique, Nono avait des sortes de tables où un motif rythmique est transformé en des valeurs de plus en plus courtes, ou remplacé par des silences. On retrouve cela avec les échelles de hauteurs, par exemple dans l'utilisation de la *scala enigmatica*, qui joue un rôle si important dans *Prometeo*. Son travail, à ce niveau-là, reste un peu mécanique. Mais c'est le niveau de la charpente, si je puis dire. À partir de là, il fait entendre des phénomènes sonores plus complexes. Dans les dernières îles, il utilise le microphone pour créer des interactions déterminant la couleur du son.

Est-ce que cette distance entre la notation qui apparaît dans la partition et le résultat sonore qui doit être visé ne conduit pas à toute une série de malentendus à propos de la musique de Nono : aussi bien un discours critique qui jugerait à partir de critères traditionnels, ou sur la base d'une lecture de la partition, qu'un discours un peu mystificateur sur les sortilèges de l'électronique, l'indicible des phénomènes sonores et de leurs transformations ?

Le résultat acoustique et musical est très complexe et très subtil, grâce au *live electronics*. Pour moi, la pièce centrale de *Prometeo* est celle qui apparaît comme la plus modeste et la plus anodine : le *Premier interlude*, lié à la célèbre phrase de Benjamin sur la « faible force messianique ». Tout est *pianississimo*. L'instrumentarium est hétéroclite : flûte, clarinette, tuba et contralto. Nono avait fait des recherches très poussées sur les spectres sonores, notamment à l'aide du Sonoscope. Il a tenté de définir comment sonnait les instruments dans différents spectres, en cherchant des analogies, des unicités ou des différences. Le Sonoscope lui permettait une visualisation du son en trois dimensions : fréquence, dynamique et durée. On avait ainsi une représentation graphique immédiate du phénomène acoustique, ce qui permettait de comparer un son de flûte et un son de contralto, par exemple, dans un registre et une dynamique donnés. Or, lorsqu'on réduit le son à un extrême *pianissimo*, comme c'est le cas dans le *Premier interlude*, on parvient à éliminer les partiels, donc à réduire les différences de timbre. Dans ces moments-là, on ne sait plus si l'on entend la voix ou la clarinette, la flûte ou le tuba. L'électronique joue un rôle essentiel, mais très discret. Mais si les quatre musiciens prennent la partition de cet interlude et jouent simplement ce qui est écrit, sans avoir cet arrière-fond signifiant, la pièce sera tout à fait banale, l'essentiel sera perdu.

DIRIGER PROMETEO ENTRETIEN AVEC EMILIO POMARICO

RÉALISÉ PAR PAOLO PETAZZI
MILAN, JUILLET 2000

La première fois que vous avez dirigé Prometeo, c'était à Lisbonne, en 1995. Vous n'avez donc jamais travaillé directement avec Nono. La partition est incomplète, peut-être provisoire, non seulement pour les , mais aussi pour les solistes. Après la création à Venise, en 1984, Nono avait profondément révisé l'œuvre, et la partition utilisée à Milan, en 1985, a servi de base à toutes les exécutions suivantes. Pourtant dans cette partition, figurent encore des indications provisoires comme « à supprimer » ou « à modifier »...

Je n'ai jamais travaillé avec Nono — je l'ai déjà souligné lors de la première exécution intégrale des trois *Caminantes* à Paris en 1999. Je me situe nécessairement dans une perspective historique lorsque le témoignage et l'intervention directe du compositeur font défaut. Cependant, je suis convaincu qu'en leur état actuel, les dernières partitions de Nono peuvent être interprétées avec une marge d'exactitude de 90-95%. Nous avons désormais assimilé certaines de leurs modalités d'exécution. Nono se fiait beaucoup à la mémoire de ses musiciens — au lieu de la nomenclature habituelle, la partition donne le nom des solistes, chanteurs et instrumentistes qui ont travaillé avec lui.

Les coupures ne sont pas un problème. Dans la partition, la manifestation du fort instinct dramaturgique de Nono est évidente. Nono donne parfois l'impression de se soucier davantage d'un projet dramaturgique achevé à ses yeux que de la qualité du travail de composition proprement dit. Grâce à la clarté et à la cohérence du projet, j'ai même pu identifier quelques petites erreurs dans la partition : altérations erronées, notes manquantes, de toute évidence.

Les seuls doutes concernent l'électronique, ce qui rend nécessaire la confrontation et la coordination la plus absolue des témoignages de ceux qui ont travaillé avec Nono. Apporter des changements à chaque exécution relève d'une attitude implicite de sa pensée musicale. Nono doit être interprété, au sens le plus large du terme. Il ne faut pas s'arrêter à une donnée trompeuse purement « philologique ». Une réalité acoustique doit être vérifiée et interprétée avec cohérence, une cohérence issue de la vérité sonore objective mise en œuvre.

Dirigez-vous des solistes qui ont travaillé avec Nono ?

Oui, certains chanteurs. Mais nous sommes maintenant obligés d'interpréter la musique de Nono

sans ses interprètes historiques, et nous devons prouver que, avec le texte et les documents acoustiques réalisés sous la direction du compositeur, en plus des témoignages précieux et indispensables des interprètes historiques, nous pouvons commencer à établir une tradition d'exécution qui s'écarte des obstacles de toute préoccupation philologique, aussi justifiée soit-elle. La musique de Nono est adulte : donnons-lui l'espace qui lui revient...

Vous estimez donc qu'il ne faut pas exagérer les problèmes liés à la définition incomplète ou provisoire de la partition. Diriger Prometeo, c'est se confronter à d'autres problèmes, bien plus complexes...

L'œuvre présente de nombreux problèmes. Le souligner ne doit apparaître ni comme une banalité ni comme une excuse. Aucune des autres œuvres de Nono ne pose autant de problèmes et surtout des problèmes aussi difficiles que *Prometeo*. Il faut coordonner un ensemble instrumental considérable et dispersé dans un espace singulier. Pour la communication visuelle, très importante selon moi, avec les divers groupes instrumentaux, des moniteurs sont indispensables. J'ai un seul ensemble en face de moi, et il faut la collaboration d'un second chef d'orchestre auquel revient la tâche ingrate de coordonner la partition servant de toile de fond aux événements principaux. Le problème majeur vient de ce que nous nous trouvons face à une musique assez limitée sur le plan instrumental, qui ne varie que très peu, mais complexe quant aux hauteurs et aux dynamiques, et donc aux sonorités. Et nous ne sommes pas seuls, l'électronique élabore, spatialise ce que nous venons de penser et de jouer, elle nous incite à réagir immédiatement. Cette complexité n'a rien à voir avec celle d'une écriture contrapuntique, peut-être plus vive et peut-être traditionnellement plus contraignante, mais aussi plus simple par la régularité de la quantité d'informations données. Face à une fragmentation élevée au rang de technique de composition et de credo esthétique, le parcours dramaturgique de *Prometeo* impose une respiration présentant la plus grande unité possible.

Ces problèmes portent sur des aspects décisifs de la conception de Prometeo, qui radicalise ce que nous pourrions appeler la contradiction de la Huitième de Mahler : un déploiement de moyens considérable pour des situations extrêmement dispersées et raréfiées, qui, chez Nono, sont souvent à la limite de l'audible, malgré les lacérations fortissimo. Mais cette contradiction n'est qu'un des paradoxes inhérents à la « tragédie de l'écoute ». Le caractère fragmentaire est également déterminant et constitutif de la pensée musicale du dernier Nono. Pour Nono et Cacciari, seule la fragmentation peut faire naître le désir de recomposer ce qui a été brisé. La vision de Nono est ascétique, attentive à ce que l'électronique rend audible, aux seuils entre le

son et le silence, et naturellement à l'emploi de l'espace dans la composition, une problématique qui traverse toute l'œuvre de Nono depuis les années cinquante. Et il ne faut pas oublier que Prometeo a été conçu comme du théâtre musical. C'est un autre de ses paradoxes. Nous devons prendre la définition de « tragédie de l'écoute » à la lettre. Mais dans Prometeo, la dramaturgie est purement acoustico-spatiale. L'abolition de l'aspect visuel, auquel Nono et Cacciari avaient initialement pensé avec Emilio Vedova, est également une conséquence des difficultés dont vous avez parlé : l'écoute doit dépasser une certaine orientation de la vision. Il est difficile de tout écouter, et la musique est souvent réduite au seuil entre le son et le silence...

Dans *Prometeo*, la beauté est révélée négativement. Ce principe est essentiel. Les durées des sections ne sont pas indifférentes, et le niveau des événements musicaux est parfois si bas que nous sommes contraints d'écouter autrement, sinon mieux, les marges qui nous sont offertes — événements sonores extrêmes, inhabituels dans notre environnement culturel et relativement aux techniques instrumentales —, en élevant inconsciemment notre seuil de perception esthétique. Aussi, dès que le chant de Nono se déploie, nul ne peut échapper à l'illumination de la beauté, à l'expérience d'une perception de son sentiment. Elle est là, elle est la lumière dont l'aura nous illumine, à laquelle nous appartenons aussi, comme une pratique ascétique, où le renoncement seul nous permet de rétablir les conditions d'une perception primitive. Pour y parvenir, nous devons avoisiner ces zones de vie, parfois même de survie, où toute action est déterminée par un état de conscience extrême. Dans un désert, voir fleurir entre les pierres une petite forme de vie peut devenir un événement qui a la portée d'une révélation, d'une illumination. C'est exactement en ces termes que je songe à la définition de la tragédie de l'écoute : savoir dépasser une sorte d'habileté musicale, et percevoir des événements dont nous avons bien souvent oublié l'extraordinaire beauté, et qui nous sont ainsi révélés.

Dans la recherche du dernier Nono, on tend à une sorte de virginité du son, où l'écoute naît d'un commencement mystérieux...

Qui vient aussi de l'emploi insistant de certains intervalles, la quinte et la quarte augmentée à la base de l'œuvre. La quinte apparaît dans les moments les plus dramatiques. La quarte augmentée a une histoire singulière. Nono la récupère de façon emblématique. Il entend ainsi : « Arrêtez-vous tous, recommençons à écouter ce qui est pour nous fondamental. » L'un des mouvements les plus difficiles à réaliser et les plus avarés de sonorités est la *Première île*, dans laquelle des quintes parallèles en quart de tons errent dans l'espace, confiées au violon, à la trompette et au cor. Rien d'autre, et pourtant, dans cette situation, dans cette dimension

temporelle, dans cette succession d'événements si étudiée, ces quintes ont une force extraordinaire. La difficulté de l'exécution est de savoir évaluer le silence en tant qu'agent formel de cohérence et de proportion. On ne peut pas se contenter de suivre aveuglément l'indication 2, 3 ou 5 secondes de pause ; il faut affiner ses propres capacités perceptives pour sentir de quelle quantité de silence la mémoire de l'auditeur a besoin, pour laisser s'y déposer ce qui précède. C'est de là que jaillit inévitablement ce qui suit...

Comment considérez-vous les indications de métromomes ?

Les différences sont énormes, du 152 de la citation du *Manfred* de Schumann à 30, et « encore moins ». Mais nous évoluons le plus souvent entre 30 à 88, avec parfois des multiples (30, 60, 120). Il serait aisé de respecter les rapports multiples parfaits, mais le contenu d'une mesure à 120 ne se réalise pas uniquement en dirigeant à 120. Il s'agit simplement d'une indication. Nous devons chercher dans cette direction la vérité de l'objet à traiter. Mais il faut l'entendre en relation avec l'espace, le silence, la tension suscitée, et d'une certaine manière rendue évidente par l'interruption imprévue, par cette fragmentation constante entre un moment et l'autre. Comme si nous étions obligés de percevoir la consistance physique d'un objet sans cesse détruit à coups de marteaux. J'imagine un très beau vase dont je devrais reconnaître la forme et la beauté à travers les tessons. Cette beauté est brutale, sauvage, parce qu'elle porte en elle les signes d'une action violente, et qu'elle renforce inévitablement ce désir de reconstruction d'un tout qui est l'un des objectifs, guère caché, de l'œuvre entière... Seule l'écoute de l'œuvre en son entier nous mène donc au seuil de la compréhension.

Nono nous invite dans *Prometeo* à un long chemin, dans un lieu incitant à la quête intérieure. La difficulté est de poser les bases incitant à une telle expérience. Nous sommes tenus à l'exigence de ne pas nous limiter au respect de la donnée textuelle en soi, à être constamment en éveil, sensibles à la « justesse » de la respiration entre les sections de l'œuvre, mais aussi à l'intérieur d'un même fragment. Comme dans les partitions du passé, l'écriture ne se soucie pas d'être exhaustive. Elle porte en elle la certitude que certains éléments essentiels à sa compréhension appartiennent au sens commun. Mais le vocabulaire de Nono n'est pas — pas encore, je l'espère — du domaine collectif.

Nono aspirait à des « horizons infinis ». Il nous a laissé dans ses œuvres une telle beauté, qu'aucun obstacle philologique ne saurait en conditionner l'expansion. Les problèmes sont comme des invitations à voir au-delà, à entendre au-delà. L'erreur est nécessairement un progrès pour tout lendemain possible : un enrichissement infini.



Cet automne continuez à découvrir le Festival 2000 en France :

- **L'Afrique en créations**
à Lille de septembre à décembre 2000
- **Le jardin médiéval du Musée national du Moyen Age**
à Paris à partir de septembre 2000
- **Tu parles ? ! le français dans tous ses états**
à Lyon du 6 novembre 2000 au 21 janvier 2001
- **Mutations**
à Bordeaux de novembre 2000 à mars 2001
- **Terre, planète vivante**
à Toulouse à partir de novembre 2000
- **Et toujours l'Université de tous les savoirs au CNAM (Paris)**
et du 1er au 7 décembre à Lille, du 8 au 14 décembre à Rennes, du 15 au 21 décembre à Lyon,
du 22 au 31 décembre retour au CNAM à Paris

Tout le programme : www.2000enfrance.com

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

ENTRETIEN AVEC DIETMAR WIESNER

RÉALISÉ PAR HANS-JÜRGEN LINKE
FRANCFORT, JUIN 2000

Vous êtes le flûtiste de l'Ensemble Modern. À ce titre, vous avez participé dès le début aux répétitions du Prometeo de Luigi Nono, d'abord dans l'orchestre, en 1987, puis comme soliste. Dans quelle mesure Nono lui-même est-il intervenu dans les répétitions ?

Luigi Nono était présent en permanence. Il était le plus souvent assis devant une console de mixage. Il s'intéressait essentiellement à l'équilibre du son dans l'espace, et étudiait longuement les possibilités d'interaction entre la musique et le lieu de son déploiement. Il expérimentait sans cesse. Son goût pour l'expérience allait jusqu'à transformer l'équilibre sonore pendant une représentation et à nous placer ainsi dans une nouvelle situation.

Comment expliquait-il aux musiciens ses conceptions sonores ?

Ses conceptions sonores étaient très précises, peut-être même plus précises qu'il ne le pensait, et il en parlait beaucoup avec nous. Mais surtout, il ne cessait de nous expliquer ce qu'il ne voulait pas. Il nous a encouragés à maîtriser notre son, mais aussi à atteindre nos limites et à commettre ces erreurs qu'il affectionnait. Nono était un dialecticien, il savait que l'on ne peut que tirer des leçons de ses erreurs. Encore faut-il en commettre ! Or une erreur ne se commet qu'une seule fois. Et l'on en sait plus, après coup, que si l'on n'avait pas pris de risque. L'erreur désigne aussi une transformation du son, de sorte que Nono lui-même en tirait de nouvelles idées. Il arrivait qu'au cours de la répétition suivante, nous retrouvions nos erreurs comme indications de jeu.

La partition est pleine d'indications qui ne sont pas des indications de jeu claires et transposables techniquement, mais qui exigent la participation intellectuelle et émotionnelle des musiciens. On lit par exemple *suono rotto* — il faut chercher la clef de cette musique pour transposer le passage en question, pour ne pas mal le jouer, tout simplement. Nono était très attentif à cela.

C'était apparemment un travail de répétition très intense.

Les répétitions étaient intenses et, par conséquent, prenaient aussi beaucoup de temps. Même après la création, Nono a toujours exigé une semaine de répétitions pour chaque nouveau lieu où l'on donnait *Prometeo*.

Ces répétitions incessantes transformaient-elles

l'image sonore au fil des représentations ? Et Prometeo est-elle une œuvre reproductible à l'identique ?

Les transformations sonores, d'une salle de concert à une autre, étaient audibles pour tous les membres de l'orchestre, et chaque situation est différente. C'est l'une des clefs de cette composition : nous ne la jouons jamais deux fois à l'identique. Le public aussi joue un rôle dans le tableau sonore. Nous avons par exemple remarqué que les applaudissements après *Prometeo* sont très différents de ceux des autres concerts. Ce n'est pas une tension qui s'y décharge, les applaudissements ont une température sociale, comme une pluie chaude.

Existe-t-il un lieu idéal pour interpréter Prometeo ?

Nono lui-même aurait aimé donner l'œuvre à Venise, à San Marco, et je crois que le fait d'être entouré par les musiciens, la réaction des différentes voix et une situation spatiale à la fois publique, communicative, mais aussi sacrée, constituaient son idéal sonore. Dans cette mesure, le travail avec Nono était aussi pour nous, musiciens allemands, une remarquable occasion de faire connaissance, de manière tout à fait intime, avec un élément fondamental de la culture italienne. Et nous avons eu la possibilité d'intégrer dans ce contexte, ce que l'on pourrait appeler notre discipline d'interprétation.

Traduction de l'allemand, Olivier Mannoni

AUX SOURCES DU LIVRET

LAURENT FENEYROU

Citations, traductions, paraphrases ou commentaires : le livret de *Prometeo* est un montage érudit. La multiplicité des emprunts littéraires implique la vanité d'un renvoi systématique à une origine précise. À titre d'exemple, dans la *Cinquième île*, Massimo Cacciari fait allusion à Eschyle, à Hésiode, à Hölderlin, mais aussi à Nono et à Trakl, l'ensemble étant inscrit dans une référence à Arnold Schoenberg (*La Loi des Six pièces pour cœur d'hommes*). De certains auteurs ne sont citées qu'une expression ou une phrase. Les auteurs ici mentionnés ont donc été choisis en fonction de leurs liens évidents avec le livret : paraphrases explicites de sources mentionnées sur les esquisses de Massimo Cacciari ou de Luigi Nono, et fragments en grec ou en allemand, qui autorisent, par leur langue même, le dévoilement de leur provenance.

WALTER BENJAMIN

Né en 1892, Walter Benjamin étudie la philosophie à Berlin, Munich et Berne. En 1919, il soutient sa thèse de doctorat sur *Le Concept de critique d'art dans le romantisme allemand*. Ami d'Adorno, de Brecht et de Scholem, il mêle romantisme et judaïsme, théologie, métaphysique du langage et dialectique subversive. Il découvre le marxisme en 1924. Volontiers solitaire, il quitte l'Allemagne en 1933, vit à Nice, à Paris et à Ibiza. Il se suicide à la frontière espagnole en 1940. « Benjamin s'oppose à la conception de l'histoire comme déroulement linéaire, du progrès comme entreprise énergique menée à tête reposée, du travail comme source de moralité, de la classe ouvrière comme la protégée de la technique », écrivait Brecht. Le livret cite, dans les poèmes du *Maître du jeu*, les *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de 1940.

ESCHYLE

Né à Éleusis (525 avant J.-C.), Eschyle est le fondateur de la tragédie grecque. Né dans une famille d'eupatrides, il participe aux batailles de Salamine, qu'il célèbre dans *Les Perses* et où sa présence est attestée par Ion de Chios, et de Marathon, où son frère Cynégire se distingue, selon Hérodote. Il commence à écrire très jeune pour le théâtre. Seules sept de ses pièces nous sont parvenues. Plusieurs fois lauréat, Eschyle eut deux fils, tous deux poètes tragiques. Il se rend à deux reprises en Sicile, où il est reçu à la cour d'Hiéron de Syracuse, et où il meurt à Gela, en 456 avant J.-C. La légende veut qu'un aigle, prenant son crâne chauve pour un rocher, ait laissé tomber sur lui une tortue. De la *Première île* au *Second stasimon*, *Prometeo* est traversé de citations et paraphrases du *Prométhée enchaîné*.

EURIPIDE

Le peu que l'on sait des origines, de la vie et de la mort d'Euripide repose sur des légendes souvent malveillantes rapportées par des comiques. Né à Salamine en 480 avant notre ère, ami de Socrate, il reçoit l'enseignement des philosophes et des sophistes avant de se consacrer au théâtre. Accusé de scepticisme, il est peu apprécié de son vivant, mais connaît une gloire posthume qui s'étend à tout le monde grec. Dix-huit de ses pièces nous sont parvenues. Euripide meurt avant la fin de la guerre du

Péloponèse, en 406 avant J.-C., en Macédoine, où le roi Archélaos l'avait invité. Le *Premier stasimon* de *Prometeo* cite un fragment d'*Alceste*. Dans ce fragment figure une vaste documentation de l'emploi orphique de Nécessité et des divinités qui lui sont associées.

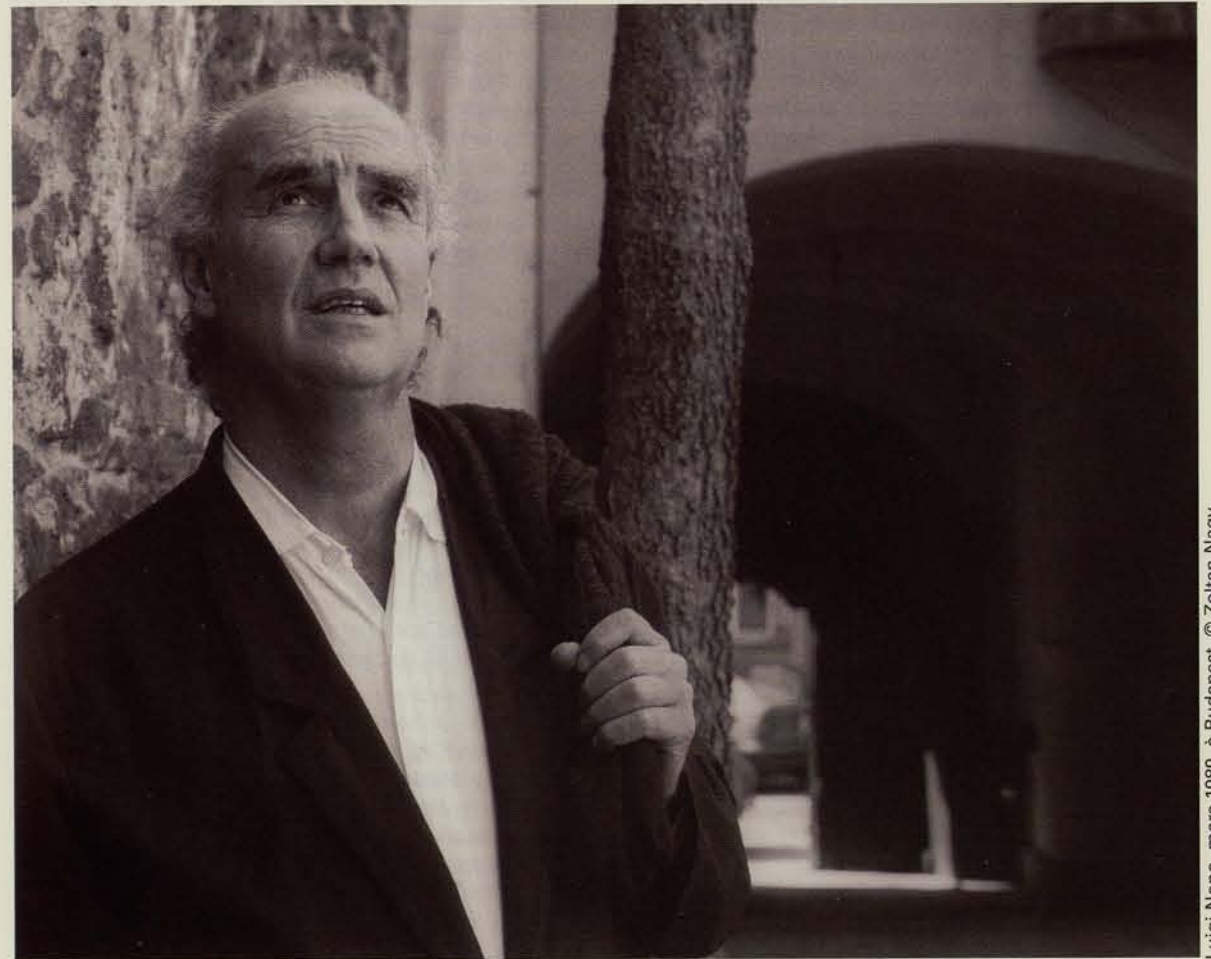
HÉSIODE

Nos seules certitudes sur Hésiode viennent du poète lui-même. Revenu en Béotie, son père s'installe au pied de l'Hélicon, à Ascra, où Hésiode naît et vit à la fin du VIII^e siècle avant notre ère. Son frère lui intente un procès pour le spolier de sa part d'héritage. Sa vocation poétique, morale et didactique, s'éveille alors qu'il garde ses troupeaux sur les pentes de la montagne. Il se rend à Chalcis, où se célèbrent des jeux funèbres, y obtient la victoire et rapporte pour prix un trépied qu'il consacre aux Muses héliconiennes. Poète, théologien, prophète de la race de fer, Hésiode dénonce l'injustice et la guerre. Il meurt à Ascra. *Prometeo* cite des fragments de la *Théogonie* et de sa pensée mythique dans le *Prologue*, et des *Travaux et des Jours* dans la *Quatrième île*.

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Né en 1770, Friedrich Hölderlin est condisciple de Hegel et de Schelling au séminaire de théologie protestante du Tübingen. Il s'enthousiasme pour la Grèce antique et la Révolution française. Précepteur à Francfort, il vit un amour partagé avec la mère de son élève, Suzanne Gontard, qu'il invoque sous le nom de Diotima dans ses poèmes et son roman *Hypérion*. Précepteur en Suisse, puis auprès du consul de Hambourg à Bordeaux, où il passe l'hiver 1802, il est nommé Bibliothécaire du Prince à Homburg en 1804. Traducteur de l'*Œdipe roi* et de l'*Antigone* de Sophocle, Hölderlin est l'auteur d'odes, d'hymnes, d'épigrammes et d'une tragédie inachevée, *La Mort d'Empédocle*. Dès 1804, il sombre peu à peu dans la folie, et vit reclus dans une ancienne tour des remparts de Tübingen. Il meurt en 1843. Dans *Prometeo*, on trouve des fragments de deux poèmes, le *Chant du destin* dans la *Deuxième île*, et *Achille* dans la *Quatrième île*. À la question « Ce que vous auriez aimé être ? », Luigi Nono répondait en 1986 : « La tour de Tübingen pour écouter Hölderlin ».

BIOGRAPHIES



Luigi Nono, mars 1989, à Budapest. © Zoltan Nagy.

LUIGI NONO

Né à Venise le 29 janvier 1924, Luigi Nono étudie le droit à l'université de Padoue. À l'Accademia Benedetto Marcello, où il est auditeur libre, Gian Francesco Malipiero l'initie aux musiciens et théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles, mais aussi à Berg, Schoenberg, Webern et Bartók. En 1942, il rencontre le peintre Emilio Vedova, puis, en 1946, Bruno Maderna, avec lequel il étudie à la Biblioteca Marciana les traités du Moyen Âge et les techniques du contrepoint franco-flamand. Il approfondit en 1948 sa connaissance de l'œuvre de Luigi Dallapiccola avec le chef d'orchestre Hermann Scherchen, qui lui ouvre les portes de son Studio expérimental de Gravesano en 1954. En 1950, il fait la connaissance d'Edgar Varèse et de Karl Amadeus Hartmann, à Darmstadt, puis se lie avec Karlheinz Stockhausen. Il s'inscrit au PCI en 1952. Luigi Nono épouse Nuria Schoenberg en 1955. Il enseigne à la Dartington Summerschool of Music, à l'université de Helsinki, et prononce à Darmstadt une conférence restée célèbre, *Présence historique dans la musique d'aujourd'hui* (1959), rédigée avec la collaboration de son élève Helmut Lachenmann. Les années soixante sont marquées par ses recherches au Studio de phonologie de Milan avec Marino

Zuccheri, et par son intense engagement politique : il voyage en Europe de l'Est (Hongrie, Pologne, RDA, Tchécoslovaquie, URSS) et en Amérique du Sud (Argentine, Chili, Cuba, Mexique, Pérou, Uruguay, Venezuela), où il rencontre les principales figures des mouvements révolutionnaires. Avec le musicologue Luigi Pestalozza, il organise dans les usines italiennes des concerts et des débats qui réunissent jusqu'à 5.000 personnes, tout en participant à de nombreuses manifestations en Italie et en Allemagne. Son intérêt pour le théâtre se manifeste dans ses collaborations avec Josef Svoboda (*Intolleranza 1960*), Erwin Piscator (*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*), le Living Theater (*A floresta é jovem e cheia de vida*) et Youri Lioubimov (*Al gran sole carico d'amore*). Période de crise intense, la fin des années soixante-dix voit les premières réflexions avec le philosophe Massimo Cacciari et les premières expérimentations au Studio Heinrich-Strobel de Freiburg, qui aboutissent en 1984 et 1985 aux créations du *Prometeo*. Responsable de la revue *Laboratorio musica*, Luigi Nono voyage encore (Groenland, Cuba, URSS et Espagne). Invité par le DAAD, il réside à Berlin de 1986 à 1989 et donne ses derniers cours au Centre Acanthes (juillet 1989). Il meurt à Venise le 8 mai 1990. 25

MASSIMO CACCIARI

Né à Venise en 1944, Massimo Cacciari est l'auteur de très nombreux essais sur la crise européenne du début du siècle, et sur la tradition philosophique en Europe. Il enseigne l'esthétique à l'Institut universitaire d'architecture de Venise, et réalise les éditions italiennes d'œuvres de Fink, Hartmann, Hofmannsthal, Loos, Lukács et Simmel. Dans ses livres, les questions philosophiques s'entrecroisent avec celles d'ordre esthétique, critique et politique : *Krisis* (1976), *Dallo Steinhof* (1980), *Zeit ohne Kronos* (1986), *Dell'Inizio* (1990), *L'Arcipelago* (1997)... Il écrit les textes de *Das atmente Klarsein*, *lo, frammento dal Prometeo*, *Quando stanno morendo*, *Guai ai gelidi mostri* et du *Prometeo* de Luigi Nono. En français, sont notamment traduits *l'icône de la loi* et *L'Ange nécessaire* (Bourgeois), *Drân* et *Déclinaisons de l'Europe* (L'Éclat), et *Le Dieu qui danse* (Grasset).

MONIKA BAIR-IVENZ, SOPRANO

Monika Bair-Ivenz étudie à la Musikhochschule de Stuttgart, avant d'interpréter messes et oratorios classiques dans le sud de l'Allemagne. Son répertoire s'enrichit avec des créations de Reich, Trojahn, Bose, et surtout de Luigi Nono (*Quando stanno morendo* et *Prometeo*). Invitée par la Biennale de Venise, la Fondation Gulbenkian à Lisbonne, le Maggio Musicale de Florence, les Donaueschinger Musiktagen, le Festival de Salzbourg, elle chante à nouveau *Prometeo* en 1998 au Japon avec l'Ensemble Modern Orchestra.

PETRA HOFFMANN, SOPRANO

Née à Schwäbisch-Gmünd, Petra Hoffmann étudie le chant avec Elsa Cavelti à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort, avant de se perfectionner auprès de Charles Spencer, Jessica Cash, Paul Esswood et Sir John Eliot Gardiner. Interprète de Mozart et d'Aperghis, de Bizet et de Nono, elle chante sous la direction de Claudio Abbado, Péter Eötvös, Antonio Pappano, Kwamé Ryan, lors des principaux festivals et sur les scènes d'opéra d'Europe.

SUSANNE OTTO, CONTRALTO

Née à Ansbach, Susanne Otto étudie à la Musikhochschule de Freiburg/Breisgau. En 1983, elle rencontre Luigi Nono, dont elle crée successivement *Omaggio a György Kurtág*, *Guai ai gelidi mostri*, *Prometeo*, *Risonanze erranti*, *Caminantes... Ayacucho*, *Découvrir la subversion*. Interprète de Pierre Boulez, Klaus Huber, Wolfgang Rihm, invitée par les plus prestigieux festivals européens, elle chante sous la direction de Claudio Abbado, Ernest Bour ou Michael Gielen, mais aussi avec des ensembles de musique baroque (Balthasar-Neumann-Chor ou Barockorchester Freiburg).

NOA FRENKEL, CONTRALTO

Née à Tel-Aviv, Noa Frenkel étudie la direction et le chant à l'Académie de musique de l'université de Tel-Aviv, puis au Conservatoire Royal de La Haye, avec Rita Dams et Diane Forlano. Soliste du Maarten Altena Ensemble, elle se produit avec différents ensembles et orchestres en Europe, en Israël, au Japon et aux États-Unis, et participe aux festivals Bussotti, Rumori, Sonic Acts, Abu-Gosh... Son répertoire s'étend de la Renaissance à la musique contemporaine.

PETER HALL, TÉNOR

Choral Scholar au King's College de Cambridge, Peter Hall étudie le droit avant de se consacrer à la musique. Interprète des passions de Bach ou des *Vêpres* de Monteverdi, de Janáček, de Ravel et de Stravinsky, il chante Luciano Berio (*La vera storia* et *Outis*, à l'invitation du compositeur), Elliott Carter, Péter Eötvös (*Les Trois Sœurs*), Brian Ferneyhough, Oliver Knussen, Alfred Schnittke, John Tavener. Il participe à l'enregistrement de *Prometeo*, œuvre qu'il reprend en Allemagne, en Autriche, en Italie, au Portugal et au Japon.

CAROLINE CHANIOLEAU, RÉCITANTE

Après ses études au Piccolo Teatro de Milan, avec Giorgio Strehler, puis à Strasbourg, avec Jean-Pierre Vincent, Caroline Chaniolleau se produit dans différentes pièces de Brecht, Corneille, Lenz, Pirandello et Tchekhov, sous la direction d'Alain Françon, Bernard Sobel, Gilberte Tsai, Jean-Pierre Vincent... Dans le domaine musical, elle travaille avec Luc Ferrari, Brice Pauset et Ingrid Von Wantoch Rekowski, pour *La chose effroyable dans l'oreille de V.*

MATHIAS JUNG, RÉCITANT

Diplômé de l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, Mathias Jung participe à une vingtaine de spectacles dans des mises en scène d'André Engel, Jacques Lassalle, Bernard Sobel, Gilberte Tsai ou Jean-Pierre Vincent. Comédien, récitant ou chanteur dans des œuvres de Heiner Goebbels ou Luigi Nono, il collabore avec Mathilde Monnier et tourne sous la direction d'Agneszka Holland, Jean-Pierre Mocky ou Jacques Rivette.

CHŒUR DE SOLISTES DE FREIBURG/BREISGAU

Créé en 1982 à l'initiative d'Arturo Tamayo et d'André Richard, le Chœur de solistes est constitué de chanteurs dont les voix correspondent à l'esthétique musicale de Nono. En 1984, il crée la première version de *Prometeo*, puis la seconde version l'année suivante, et *Caminantes... Ayacucho* en

1987. En 1989, à Avignon, il travaille une dernière fois avec Nono sur *Das atmente Klarsein*. Le chœur chante *Prometeo* à Salzbourg en 1993, avant de l'enregistrer sous la direction d'Ingo Metzmacher. Depuis 1982, il a participé aux productions de *Prometeo* aussi bien en Europe qu'au Japon. Sopranos : Monika Wiech, Elisabet Rave, Kirsten Schierbaum. Altos : Brigitta Schork, Evelyn Lang, Katrin Hildebrandt. Ténors : Thomas Gremmelspacher, Klaus Michael v. Bibra, Rolf Ehlers. Basses : Mathias Schadock, Ulrich Rausch, Alexis Wagner.

EXPERIMENTALSTUDIO DE LA FONDATION HEINRICH-STROBEL DU SÜDWESTRUNDFUNK

Fondé en 1979 à la demande expresse des compositeurs et des techniciens impliqués dans les recherches expérimentales et les nouvelles technologies, le studio de Freiburg a doté l'électronique de nouveaux instruments et de nouveaux procédés. Outre Luigi Nono, qui y travailla pendant toutes les années quatre-vingt, de *Das atmente Klarsein* à *Prometeo*, de *Guai ai gelidi mostri* à *Caminantes... Ayacucho*, Pierre Boulez (*explosante/fixe*), Brian Ferneyhough (*Time and Motion Study*), Emmanuel Nunes (*Wandlungen*), Karlheinz Stockhausen (*Mantra*), mais aussi Marc André, Isabel Mundry, Marco Stroppa et Jakob Ullmann ont réalisé dans ce studio des œuvres avec *live electronics*.

ANDRÉ RICHARD

Né à Berne en 1944, André Richard étudie au Conservatoire de Genève, à la Musikhochschule de Freiburg, avec Klaus Huber et Brian Ferneyhough, à l'Experimentalstudio de Freiburg, avec Hans-Peter Haller, et à l'Ircam. Membre de l'Institut für Neue Musik, directeur artistique du Chœur de solistes de Freiburg depuis 1984, il travaille en étroite collaboration avec Luigi Nono, notamment sur *Prometeo* et *Caminantes... Ayacucho*. En 1988, il dirige la création polonaise de *Quando stanno morendo*. Compositeur, lauréat du Prix Reinhold Schneider (1990), du Prix de la Fondation Christoph und Stephan Kaske (1994) et du Prix européen de la culture pour la musique contemporaine (1998), il est, depuis 1989, directeur de l'Experimentalstudio de Freiburg.

ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA

Fondé en 1998, l'Ensemble Modern Orchestra, exclusivement consacré à la musique du XX^e siècle, est issu de l'Ensemble Modern. Lors de ses tournées dans les capitales et les principaux festivals européens, l'orchestre alterne créations des compo-

siteurs les plus importants de la fin du siècle et réalisations d'œuvres expérimentales de la nouvelle génération. Ses programmes sont ainsi consacrés à Helmut Lachenmann et Heiner Goebbels, ou à Charles Ives, John Adams et Michael Gordon. Les partenaires de l'orchestre sont l'Ensemble Modern, la Fondation Ernst von Siemens, la Fondation Hoechst, la Fondation culturelle de la Deutsche Bank et l'Expo 2000 Hannover GmbH.

YOICHI SUGIYAMA

Né à Tokyo en 1969, Yoichi Sugiyama étudie la direction avec Emilio Pomarico et Morihiro Okabe, mais aussi la composition avec Franco Donatoni, Sandro Gorli et Akira Miyoshi. Lauréat du Prix SIAE (1994), boursier du gouvernement italien (1995), il est l'assistant de Franco Donatoni et de Giacomo Manzoni à Tokyo et Hiroshima. Ses œuvres sont créées notamment en Autriche et en Italie. Il dirige différents ensembles lors du Settembre Musica et de la Biennale de Turin, mais aussi à Milan, où il réside depuis 1995.

EMILIO POMARICO

Né en 1953 à Buenos Aires, Emilio Pomarico étudie au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Lauréat de l'Académie de Sienne, il fait ses débuts de chef d'orchestre en 1982, après avoir été l'élève de Franco Ferrara et de Sergiu Celibidache (1979-1981). Invité par la Fenice de Venise et la Scala de Milan, il participe aux plus prestigieux festivals de musique contemporaine, interprétant avec différents ensembles (Modern, Contrechamps, Recherche ou Klangforum Wien), Boulez, Carter, Ferneyhough, Nunes, Dufourt et Xenakis. Lors du Festival d'Automne à Paris, en 1999, il dirige *Caminantes... Ayacucho* et *Non hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* de Nono. Compositeur, Emilio Pomarico enseigne la direction à la Civica Scuola di Musica de Milan. Dans le répertoire classique, il a dirigé les orchestres à Glasgow (BBC Scottish Symphony), à Lisbonne (Fondation Gulbenkian), à Genève (Orchestre de la Suisse Romande), à Paris (Orchestre philharmonique de Radio France), en Italie, les orchestres de la RAI. Il mène aussi une collaboration suivie avec le *Basel Sinfonietta*.

CITÉ DE LA MUSIQUE:

Régie générale, Joël Simon
Régie lumières, Marc Gomez
Régie plateau, Jean-Marc Letan

M

n

o

l

e

a

abc fg hijk pqr stuvwxyz

FRGAP_2000_M_01_PRG

L'indépendance
est la première liberté
de la presse

Le Monde