

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2024
Dossier de presse

Portrait Clara Iannotta

Église Saint-Eustache
Du lundi 7 au vendredi 18 octobre

Cité de la musique– Philharmonie de Paris
Vendredi 11 octobre

Auditorium de Radio France
Samedi 16 novembre



Voire œuvre manifeste la plus grande attention au son et à ses qualités singulières. Comment le concevez-vous ? Quels types de rapports envisagez-vous entre le sonore et le musical ?

Je dois, pour vous répondre, évoquer mon enfance. Mon père était architecte. Au lieu de m'offrir des jouets, il m'apprenait à les construire. Quand l'un d'eux se cassait, il me montrait comment le réparer ou comment assembler les matériaux pour obtenir autre chose. Je devais comprendre ces matériaux et leur fonctionnement. Je me suis rendu compte que je copiais ce que j'avais vu ailleurs. Peu à peu, j'ai imaginé mes propres jouets, en me servant de tout ce qui se trouvait autour de moi. La fonction de l'objet importait moins que son potentiel, ce qu'il pouvait devenir. J'ai conservé cette approche quand je me suis mise à la musique. Le son était pour moi déconnecté de l'instrument et provenait d'une idée ou d'une image sonore. Aujourd'hui encore, comme professeure de composition, j'enseigne à mes élèves de ne pas partir de l'instrument. Pourquoi ? Parce que ses contraintes limitent l'imagination. Ce sont des contraintes idiomatiques – ce que l'instrument peut faire ou non –, mais aussi personnelles, et je n'en veux pas. J'essaie donc d'imaginer le son de manière totalement abstraite. Puis, quand je sais exactement ce que je veux, je prends en compte l'instrument. Et si l'instrument n'est pas suffisant, je me sers de tout ce qui me permet de représenter physiquement, sans compromis, l'image sonore que je me suis faite. Est-ce du son, de la musique ? Avec l'expérience, je peux imaginer des sons de plus en plus complexes, mais il m'est impossible, d'abord, de les décrire. Je joue alors avec des métaphores et rapproche le son du concept. Ce concept, une fois acquis, s'énonce en mots, lesquels me donnent des idées sonores que je n'aurais pas eues si j'étais partie du son. Le son, tel que je le regarde, et j'utilise ce verbe à dessein, c'est de la musique.

Les titres de vos œuvres empruntent à la poétesse irlandaise Dorothy Molloy...

J'ai découvert Dorothy Molloy en 2013, quand j'ai déménagé à Berlin. J'avais 29 ans et, après mes études à Paris, je me trouvais pour la première fois sans institution pour me protéger de possibles et nécessaires échecs, et j'ai commencé à avoir des crises de panique, avec une conscience aiguë de ma propre mort. Dès que j'ai peur, je me mets à lire la littérature sur l'objet de cette peur. J'ai donc lu plusieurs auteurs qui traitaient de leur mort. Mon compagnon connaissait Dorothy Molloy et m'a incitée à la lire. Dorothy Molloy est morte, en 2004, d'un cancer. Ses recueils portent presque exclusivement, avec ironie, avec cynisme, sur la décomposition de son corps. J'ai aussi remarqué que, quand je lisais ses poèmes, une image me venait toujours à l'esprit : une chambre dont l'air est plein de poussière. On n'y voit rien, pas même son corps. Mais dès qu'on commence à s'habituer à cet espace, à l'habiter, la poussière n'est plus un mur, mais apparaît faite de petits grains.

En 2014, ma première pièce pour le Festival d'Automne, *Intent on Resurrection – Spring or Some Such Thing*, portait sur cette poussière. J'ai passé des années à écrire ma poussière. Je ne suis toujours pas prête à quitter les vers de Dorothy Molloy et continue de leur rendre hommage par ma musique et de les lire.

Qu'en est-il de la lumière et du visuel dans votre œuvre musicale ?

Pendant la première année de mes études, j'avais lu les leçons américaines de Luciano Berio, *Un ricordo al futuro*. Une phrase, étonnante, m'avait marquée, dans laquelle Berio dit qu'il faut regarder la musique et écouter le théâtre. Mais comment regarder la musique ? Quelques années plus tard, j'ai rencontré Mark Andre à Royaumont, et sa musique m'a ouvert les yeux. Je n'y avais d'abord entendu que du bruit blanc. Mais ses partitions m'indiquaient qu'il y avait beaucoup plus à écouter. C'est comme quand vous lisez un livre pendant des heures, puis vous levez la tête, vous ne voyez pas ce qui se trouve devant vous, avant que les yeux ne se réadaptent. Un autre événement m'a marquée : ma mère avait subi une intervention chirurgicale invasive, après laquelle elle avait lentement recommencé à parler. Mais elle restait difficile à comprendre, et nous ne voulions pas lui demander de se répéter sans cesse. Avec les seules oreilles, nous étions perdus. Ce qui a changé, c'est que l'expérience de l'écoute est devenue une expérience physique, faite avec tout notre corps. Nous devons la regarder. Je me suis demandé comment créer une musique à regarder pour que l'on soit en mesure de la comprendre. Ma musique est alors devenue petite, chuchotée, comme un monde énorme dont il conviendrait de se rapprocher.

Ces dernières années, cet aspect visuel, qui était assez conceptuel, est devenu plus réel. J'ai travaillé avec un *light designer*, réalisé des installations à la Villa Médicis ou collaboré avec Peter Tscherkassky, un vidéaste autrichien expérimental. Dans *Outer Space*, sa technique est merveilleuse, et fait appel à des changements rapides, presque des *glitch*, en noir et blanc. J'ai regardé ce film sans le son et me suis dit qu'il n'avait pas besoin de musique. Il est déjà, en soi, une expérience sonore : il y a du rythme, il y a une expérience musicale de la lumière. J'ai alors commencé à penser à la lumière comme à une articulation. Une musique pour les yeux, à un autre niveau sonore, induisant une autre perception. Je me sers depuis de ces éléments visuels.

Clara Iannotta

Clara Iannotta, née à Rome en 1983, étudie la flûte au Conservatoire Santa Cecilia de Rome et commence une carrière d'interprète au sein de plusieurs ensembles. Elle se tourne ensuite vers l'étude de la composition au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan (2006-2010) puis au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (2010-2012). En 2010-2011, elle suit le *Cur-sus 1* de composition et d'informatique musicale de l'Ircam. En 2019, elle suit un doctorat de composition à Harvard, sous la direction de Chaya Czernowin.

Elle est directrice artistique du festival *Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik* pour la période 2014-2024. En 2018-2019, elle est en résidence à la Villa Médicis pour travailler sur sa première pièce pour orchestre et son troisième quatuor à cordes. En 2022 et 2023, elle a été co-directrice artistique du festival *Klangspuren Schwaz*. Depuis 2023, Clara Iannotta est professeur de composition à l'université de musique et des arts du spectacle de Vienne.

Clara Iannotta a reçu entre autres des commandes de Radio France (pour *Présences* et *Alla Breve*), de l'État français, de l'Ensemble intercontemporain, de la West-deutschen Rundfunk et de *Musica Femina München*. Sa musique est jouée par des ensembles tels que 2e2m, l'Ensemble Orchestral Contemporain, l'Ensemble Recherche, Multilatérale, *Neue Vocalsolisten*, le Quatuor Arditti, le Quatuor Diotima, le Trio K/D/M, notamment dans des festivals comme *ECLAT Stuttgart*, *Wittener Tage für Neue Musik*, le Festival d'Automne à Paris et *Présences*.

En 2018, Clara Iannotta reçoit le prix Ernst von Siemens Composers' Prize, le Hindemith-Preis, ainsi que le Prix Francis et Mica Salabert délivré par la SACEM. En 2019, elle reçoit le prix *Una Vita nella Musica - Giovani*, délivré par La Fenice (Venise, Italie). En 2022, elle est nommée membre de l'Akademie der Künste de Berlin.

Clara Iannotta devient directrice artistique du Festival d'Automne en 2024 et co-signera sa première édition en 2025.

Clara Iannotta au Festival d'Automne :

2018	<i>paw-marks in wet cement (ii)</i> (Théâtre de la Ville) <i>Clangs</i> (Cité de la musique – Philharmonie de Paris)
2017	<i>dead wasps in the jam-jar (iii)</i> (Théâtre des Bouffes du Nord)
2014	<i>Intent on Resurrection – Spring or Some Such Thing</i> (Cité de la Musique)

Clara Iannotta, Chris Swithinbank

I listen to the inward through my bones

Église Saint-Eustache

7 – 18 octobre

Lun. au ven. 10h à 12h et 14h à 17h,
sam. 10h à 17h, relâche le dim.
Entrée libre

Conception Clara Iannotta, Chris Swithinbank.

Production Festival d'Automne à Paris ; Remerciements Église
Saint-Eustache; En partenariat avec La Muse en Circuit

Le Festival d'Automne à Paris est producteur de cette installation.
Avec le soutien de la Sacem.



Écouter la ville et sa vie, dans un espace, celui d'une église, qui préserve *a priori* de ses rumeurs: tel est le projet de Clara Iannotta dans une installation électronique conçue pour l'acoustique de Saint-Eustache, à la riche tradition musicale, de Rameau à Berlioz.

Clara Iannotta connaît depuis longtemps l'architecture de l'église Saint-Eustache. Fascinée par ses réverbérations, ses bruissements et ses craquements, elle en a mesuré *in situ*, avec la collaboration du compositeur Chris Swithinbank, l'exceptionnel et monumental espace acoustique et s'est enthousiasmée pour le filtrage unique qu'opère l'édifice. On y perçoit le centre de Paris, ces bruits extérieurs qui, à peine entrés, deviennent des fréquences sonores. Dès lors, il ne s'agissait pas de donner, banalement, une œuvre dans cette kyrielle d'échos, mais de dévoiler par le son l'effet inouï des pierres, des bois, des toiles et des verres, en nous invitant à une déambulation. Clara Iannotta a enregistré Paris, ses rues, ses quartiers et ses arrondissements, en a conservé des voix et le tumulte de la circulation, à divers moments de la journée, pour exalter cette ville filtrée par les spécificités de la nef, des bas-côtés et des chapelles, mais aussi des galeries et des tribunes, comme un nuage sonore au-dessus de l'auditeur, ouvrant ainsi des stations qui sont autant de fenêtres sur le monde, dehors et dedans.



SAINT-EUSTACHE

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Église Saint-Eustache

Laura Pegaz-Garabedian
communication@saint-eustache.org

Clara Iannotta à propos de *I listen to the inward through my bones* (2024)

Durée: 40' environ. Création mondiale
Commande du Festival d'Automne à Paris

I listen to the inward through my bones est une installation sonore conçue avec Chris Swithinbank, avec qui je collabore quand j'ai un projet avec électronique. Dès janvier dernier, nous avons écouté l'espace de l'église Saint-Eustache, que nous connaissions bien et où les murs et les vitraux opèrent un filtrage d'une grande beauté. Quelque chose change à travers eux. Nous sommes restés assis, longuement, avons écouté les sons, indépendamment de ceux des gens qui visitaient l'église, s'y promenaient ou y priaient, et avons pris conscience de ce filtrage, merveilleux, des bruits extérieurs. On ressent leur présence. Mais dès qu'ils entrent dans l'édifice, ils se transforment et deviennent des fréquences d'une exceptionnelle musicalité.

Que faire alors pour cette installation? Se contenter de diffuser ma musique dans l'église, et non les sons de celle-ci, n'avait pas grand sens. Cela relevait même d'un gâchis, ignorant la spécificité du lieu. Nous avons beaucoup parlé, Chris et moi. L'église est un lieu de transit. On entre dans un espace protégé et spirituellement distinct des autres; on en sort. Nous avons décidé de renoncer à une « musique absolue » et de mettre Paris, tout Paris, dans cette église, en exagérant ses caractéristiques acoustiques et ses situations de transit: entrer et sortir aussi de la ville, comme une déambulation. Et la créer ou la recréer par le son. Pendant plusieurs mois, nous avons réalisé pour cela nombre d'enregistrements, de voix, de gens qui marchent, de vélos aux timbres magnifiques, de bruits de circulation... dans tous les quartiers, dans tous les arrondissements de la ville, dans des parcs, dans des rues, à différentes heures de la journée et dans différents moments de la vie de ceux qui vivent à Paris ou s'y rendent pour le travail ou le loisir. Puis nous les avons filtrés dans les espaces de l'église, aux proportions gigantesques, en cherchant à comprendre les modifications qui s'opéraient et les diverses réverbérations de chaque son dans chacune des parties architecturales, et nous avons observé ce qui manquait, avant de réaliser d'autres enregistrements. La ville est ainsi filtrée par ces multiples espaces.

Ce que nous avons remarqué aussitôt, et qui est particulièrement intéressant, c'est que les enregistrements y deviennent comme un choral.

Il ne s'agit pas de musique sacrée, comme souvent dans les églises, mais cela l'évoque. Nous avons placé un noyau de haut-parleurs dans les parties supérieures, une sorte de nuage sonore. C'est la part essentielle de l'installation: la ville chante un choral. Comme si, au lieu d'écouter les Halles, on se baladait dans Paris, mais à travers l'église Saint-Eustache, en créant des stations et des fenêtres visuelles et acoustiques à travers lesquelles l'auditeur peut zoomer dans des histoires. Il y a aussi des voix cachées, des sons intimes, à la perception plus délicate, à l'instar des secrets d'une ville, des sons logés dans des espaces particuliers et partiellement masqués par le nuage. *I listen to the inward through my bones* est alors un lieu de transit. On rentre, on sort, de l'église, de la ville qui est en elle.

Propos recueillis par LF

Biographie

Biographie Chris Swithinbank

Né en 1988 à Voorburg (Pays-Bas), de parents britanniques, Chris Swithinbank passe l'essentiel de son enfance au Luxembourg. Il étudie le violoncelle et commence, adolescent, à composer. Sa première création, à l'âge de 16 ans, se fait au Centre culturel de rencontre de l'Abbaye de Neimënster, pour le soixantième anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il étudie ensuite à l'Université de Manchester, où il mène des recherches sur Helmut Lachenmann et obtient une licence et une maîtrise, sous la direction de Ricardo Climent. Il dialogue également, à l'occasion de masterclasses ou de rencontres, avec Pierluigi Billone, Beat Furrer, Rebecca Saunders, Steven Kazuo Takasugi ou Jennifer Walshe, et travaille avec les musiciens des quatuors Jack et Danel, de l'Ensemble Mosaik, de l'ensemble Psappa, de l'ensemble recherche, de soundinitiative, de l'ensemble Talea, du Trio Atem et de Yarn/Wire, notamment. Boursier de l'Entente cordiale, il suit le Cursus 1 de l'Ircam, avant d'obtenir, sous la direction de Chaya Czernowin, Vijay Iyer et Hans Tutschku, un doctorat de l'Université Harvard. Il y enseigne la musique improvisée et expérimentale, la composition en studio et la pratique créative collaborative, avant d'enseigner la technologie musicale à l'Université de Leeds (2021) et la composition à l'Université de Kassel (2022), développant des outils pédagogiques pour la programmation audio-créative. En collaboration avec Clara Iannotta et Eva G. Alonso, Chris Swithinbank a créé des œuvres interdisciplinaires telles que *skull ark*, *upturned with no mast* (2017, Biennale de Munich) et *m/r* (2022, Festival Rümelingen). Explorant des situations traditionnelles de concert et des contextes plus novateurs, son œuvre associe instruments acoustiques et sons électroniques. «Je m'intéresse aux situations instables et contingentes, qui exigent une réponse tout en offrant une certaine liberté aux personnes impliquées. Mon quatuor à cordes *union-seam* demande ainsi aux interprètes de partager un instrument, produisant

parfois un seul son par une action commune, mettant en scène une réponse intime à l'autre et à la résonance de leur instrument.»

chrisswithinbank.net

Clara Iannotta echo from afar (II); They left us grief-trees wailing at the wall; glass and stone; a stir among the stars, a making way

Durée estimée: 1h30

Cité de la musique
– Philharmonie de Paris
Salle des concerts

11 octobre

Ven. 20h
8€ à 20€ | Abo. 8€ à 17€

echo from afar (II) pour six musiciens et électronique
(première française).
a stir among the stars, a making way pour grand ensemble
(première française).
Œuvre nouvelle pour deux percussions, deux pianos,
lumières et électronique (première mondiale).

Ensemble intercontemporain
Nicolò Foron, direction

La Philharmonie de Paris et le Festival d'Automne à Paris
présentent ce spectacle en coréalisation.
Avec le soutien de la Sacem.



Quels rapports entre la croissance de l'araignée, l'expérience sonore de la radiothérapie et les lumières ou les déclics d'anciens lecteurs de diapositives? L'œuvre de Clara Iannotta, dont ce concert offre une traversée des dernières années, est un mode de connaissance de soi, une autobiographie où le son et le corps se nouent intimement.

a stir among the stars, a making way s'inspire de la mue animale, comme celle des araignées, contraintes de fabriquer un nouvel exosquelette pour grandir. À la fin, un premier corps, vide, inanimé, incarnera le passé, et un second, le présent, sinon l'avenir. Clara Iannotta miroite ce processus, entre son œuvre antérieure, des objets disparus et une fascinante élasticité du temps. *echo from afar (II)* relate l'expérience d'une séquence de radiothérapie, enregistrée au moment même du traitement, et dont l'enregistrement est maintes fois déplacé en *loop* dans les espaces où Clara Iannotta composa ensuite la pièce. De son objet, elle conserve l'identité, le rythme et l'articulation, mais modifie son ADN par l'espace, lequel agit à l'image d'un rayonnement. Quant à la troisième œuvre du concert, Clara Iannotta y filtre à travers son propre corps des musiques qu'aimait sa mère, disparue l'année dernière, et y écoute lumières et images, pour inventer une approche qui soit la sienne, mais sur des éléments qui ne lui appartiennent pas.

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort

r.fort@festival-automne.com

06 62 87 65 32

Yoann Doto

y.doto@festival-automne.com

06 29 79 46 14

Cité de la musique –
Philharmonie de Paris

Philippe Provensal

pprovensal@philharmoniedeparis.fr

Ensemble intercontemporain

Opus64 – Pablo Ruiz

p.ruiz@opus64.com

06 30 47 47 99

Clara Iannotta à propos de echo from afar (II) (2022)

Durée: 13' environ. Création française
Effectif: flûte, clarinette en sib, percussion, piano, violon, violoncelle, électronique
Création: Cologne, 29 novembre 2022, ensemble hand werk
Commande de l'ensemble hand werk
Dédié à l'ensemble hand werk

J'ai composé *echo from afar (II)* en 2022. La pièce fait partie d'un cycle, comme *strange bird – no longer navigating by a star*, l'une et l'autre issues d'un même poème de Dorothy Molloy. Je pense et écris la musique de manière extrêmement personnelle, sinon égoïste, pour me connaître. Cette musique est traversée de sentiments et de pensées que je ne parviens pas à décrire en utilisant des mots. En somme, le son advient quand les mots se montrent insuffisants.

En 2020, j'ai eu un cancer et j'ai bien évidemment été contrainte de changer mes habitudes. C'est un trauma. À la fin de mes traitements, je me suis demandé si ma musique et moi-même avions changé. Je ne savais pas encore ce que nous étions désormais. J'ai passé une période, dont ce cycle fait partie, et qui inclut cinq pièces – la dernière, *vacant lot (strange bird)*, a été créée par l'Ensemble intercontemporain en janvier dernier –, à faire certaines expériences. Je me sentais un peu aveugle et un peu sourde. Je ne savais pas où aller. Avant de suivre mes traitements contre le cancer, je m'étais promis d'essayer de travailler au moins une demi-heure par jour, pas plus. Évidemment, je n'ai pas réussi à le faire. C'était trop lourd pour mon corps. Alors je me suis dit: je vais vivre ces traitements d'une manière sonore. La radiothérapie, c'est du son, c'est plein de bruits. Et ce qui est intéressant, c'est que la radiothérapie construit une séquence pour chaque cancer. J'avais donc ma propre séquence. À la deuxième ou troisième reprise – je devais faire vingt-huit séances de radiothérapie –, j'ai compris que la séquence était toujours la même. J'ai décidé de l'enregistrer tous les jours et de l'apprendre. C'était une séquence de dix minutes. J'ai conservé tous les enregistrements des séances. Et à la toute fin, je me suis interrogée sur ce qu'est, en soi, la radiothérapie, un traitement invasif. Quand on le fait, on ne sent rien. C'est une force invisible dont les effets, dans la durée, sont pourtant considérables. Les radiations peuvent même modifier l'ADN. Comment rendre cela en musique? Il me fallait une force invisible modifiant l'objet au fur et à mesure, sans le toucher. L'un des compositeurs qui m'a le plus inspiré, c'est Alvin Lucier et son *I am sitting in*

a room. Il y lit un texte. On enregistre ce texte dans un espace, dans lequel l'enregistrement est joué et enregistré à nouveau. Comme un *loop*. À la fin, le texte disparaît, tandis que se révèlent l'espace et ses fréquences sonores. Je me suis alors dit: c'est l'espace qui devra être ma force invisible.

Je peux reprendre les enregistrements réalisés pendant les radiothérapies, les jouer et les enregistrer dans plusieurs espaces, pour que ces objets, les enregistrements, soient affectés par cette force invisible. Dans tous les espaces où j'ai composé *echo from afar (II)* – et je voyage beaucoup –, j'ai reproduit le processus. À la fin, il ne restait que des fréquences. Ce qui me contrariait chez Alvin Lucier, c'est que la fin est la même quel que soit le matériau, l'objet. L'articulation de l'objet, son rythme ou toute autre dimension disparaissent. Je voulais changer l'ADN de l'objet, mais conserver son identité. L'articulation, me semble-t-il, est constitutive de cette identité. Aussi ai-je maintenu les rythmes. *echo from afar (II)*, c'est l'identité d'un même objet qui traverse tous les espaces dans lesquels je l'ai écrit. Le son est ici de la musique.

Propos recueillis par LF

My heart lives in my chest

My heart lives in my chest. I know it's there. But now the rogue will often disappear, and leave me stranded in my scarecrow mind. It's so unkind. What did I do to make her run away? – I ask myself each day. What did I do, or what did I do not or just in part, to make my heart pack up and run away?

The house inside my chest is empty now – a vacant lot; the weeds grow wild in there, and still heart nit come back. Soon the foundations will be swept away, and underneath the chest's vast empty skies, only the cries that echo from afar, of some strange flapping bird, no longer navigating by a star.

Dorothy Molloy

Mon cœur vit dans ma poitrine

Mon cœur vit dans ma poitrine. Je sais qu'il est là. Mais voilà que ce coquin souvent disparaît, et me laisse toute seule avec mon caractère d'épouvantail. Il est si cruel. Qu'ai-je donc fait pour qu'il veuille fuir? – je me pose la question tous les jours. Qu'ai-je donc fait, ou que n'ai-je pas fait ou n'ai-je fait qu'à moitié pour que mon cœur veuille plier bagages et prendre la fuite?

La maison à l'intérieur de ma poitrine est désormais vide – un terrain sans rien; il est envahi d'herbes folles, et pourtant cœur n'est pas revenu. Bientôt les fondations seront emportées, et sous les cieux vastes et vides de la poitrine, restera l'écho lointain des cris, ceux d'un oiseau étrange à tire-d'aile, ne suivant plus aucune étoile.

Traduction Céline Leroy

Clara Iannotta à propos de *They left us grief-trees wailing at the wall* (2020, révision 2024)

Durée: 18' environ. Création de la nouvelle version

Pour neuf musiciens amplifiés et électronique

Effectif: 2 clarinettes, percussion, piano, guitare électrique, violon, alto, violoncelle, contrebasse et électronique

Éditeur: Peters

Création de la première version: Vienne, 13 novembre 2020, The Riot Ensemble

Commande d'Ars Nova, de The Riot Ensemble et de Wien Modern

Dédié à Aaron Holloway-Nahum

They left us grief-trees wailing at the wall est une étude, qu'il est difficile de commenter. C'est une étude sur le rythme, dans un échange entre intérieur et extérieur d'un son. Plusieurs parties de la pièce sont basées sur un cluster que j'ouvre, à travers la création de fréquences extrêmement proches, pour créer des rythmes à l'intérieur même du cluster et en transformer les rythmes, les envoyer vers l'extérieur. Ainsi s'établit un échange entre intérieur et extérieur.

Le titre s'associe à cette même idée. Il dénote la lamentation, le gémissement, la plainte et les pleurs, *wailing*. Un changement opère, une vibration, d'une force extérieure qui modifie le son. Mais le titre exprime aussi le chagrin, la douleur, *grief*, quelque chose d'absolument intérieur, voire obstruant. Une force intérieure qui finit par exploser, mais demeure identique à elle-même.

Dans la nouvelle version, j'ai conservé les neuf musiciens amplifiés d'origine, mais en substituant au saxophone une seconde clarinette, et j'ai introduit une partie électronique.

Propos recueillis par LF

Death by poisoning

*Was it a hooded crow
that dropped the deadly meat
onto the lawn?*

*Or was it a cross-eyed cat
that left a rat half-eaten there
at dawn?*

*Or was it a madman,
standing at the gate,
who fed you poisoned bones
you gladly ate?*

*Were you a changeling
sent to us that day,
when fairies took
the real Bracken away?*

*The changeling's dead.
We left her in a sack
For fairies to reclaim,
Bring our dog back.*

*She never came.
They left us grief-trees
wailing at the wall.
And that was all.*

Dorothy Molloy

Mort par empoisonnement

*Est-ce une corneille mantelée
qui a largué la viande avariée
sur la pelouse ?*

*Ou est-ce un chat bigleux
qui y a déposé un rat pour moitié dévoré
à l'aube ?*

*Ou est-ce un fou,
planté devant le portail,
qui t'a donné les os empoisonnés
que tu as joyeusement avalés ?*

*Es-tu un animal volé
qu'on nous aurait apporté ce jour-là,
les fées ayant emporté
la vraie Bracken avec elles ?*

*L'animal volé est mort.
Nous l'avons mis dans un sac
pour que les fées le récupèrent
et nous rendent notre chienne.*

*Elle n'est jamais revenue.
Elles nous ont laissé des arbres du souvenir
pleurant au pied du mur.
Rien de plus.*

Traduction Céline Leroy

Clara Iannotta à propos de glass and stone (2023-2024)

Durée: 20' environ. Création mondiale
Effectif: 2 percussions, 2 pianos, électronique
Commande du Festival d'Automne à Paris et de Yarn/Wire
Avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique

glass and stone est une pièce à part. J'ai perdu ma mère l'année dernière, à la fin du mois de janvier 2023. Cette pièce est née du désir de rapprocher nos univers sonores, de prendre des musiques qu'elle aimait et de les filtrer à travers mon corps, de trouver en somme une approche qui soit mienne, mais sur des éléments qui ne m'appartiennent pas. Ma mère détestait ma musique. Je me rappelle être rentrée à Rome, un jour: mon père était dans la cuisine, tandis que ma mère regardait la télévision dans une chambre reliée à cette cuisine par une porte. J'ouvre la porte, mon père mangeait et écoutait l'un de mes disques. J'ai aussitôt entendu ma musique et ai regardé mon père. Le temps de ce regard, ma mère cria: «Arrête cette merde.» «Stop that shit», qu'on lira, projeté. Ma mère m'adorait, mais elle n'est jamais venue à un seul de mes concerts. Elle était fière de moi, mais elle ne manifestait aucune attention à ma musique.

glass and stone s'est ensuite transformé. En écrivant, j'ai considéré les limites de la musique. Depuis que j'ai été nommée directrice du programme musical du Festival d'Automne à Paris, et consciente de la responsabilité qui m'incombe, je me rends beaucoup plus souvent au théâtre. Auparavant, j'assistais volontiers à des représentations de théâtre musical. Mais si le théâtre *stricto sensu* et la danse m'intéressaient – ma sœur est danseuse et j'ai moi-même dansé jusqu'à 15 ans –, je les sentais loin de la musique. Un nouveau monde s'est donc ouvert à moi, qui m'étonne et m'enthousiasme. Des spectacles m'ont incitée à réfléchir sur des aspects proprement musicaux que j'avais occultés. J'avais toujours estimé que la musique se suffit à elle-même, qu'elle est un moyen, un médium, avec lequel on peut tout communiquer. Mais un texte, fonctionnel, nous permet de regarder les choses de manière plus concrète. Ce texte a une force, que j'avais occultée et à laquelle j'ai décidé d'avoir recours dans *glass and stone*. Pourquoi? Ma mère avait des problèmes de communication, non au niveau cognitif, mais du fait de l'ablation de sa langue. Parler et écrire ont pris chez nous une autre fonction. Nous avons cherché dans un premier temps à communiquer de telle sorte que tout soit compréhensible. Et puis, nous avons écouté autrement, par les oreilles, mais aussi par les yeux et le corps entier. Ma mère avait écrit quantité d'histoires. Quand elle est morte, nous en avons retrouvé tout un bloc, qui parle d'elle et où elle se présente avant d'être mère. *glass and stone* a alors évolué. Au début, je voulais seulement jouer avec des sons de mon enfance. L'un des objets que j'utilise est ainsi un ancien projecteur de diapositives, qui fait un bruit percussif et déclenche de la lumière. En écrivant, je me suis demandé pourquoi écrire sur une personne qui n'aimait pas ma musique. L'objet de ma pensée était plutôt la perte d'un parent. C'est une expérience que nous

partageons. Et c'est ainsi que les textes se sont introduits dans une vidéo. J'ai réalisé une installation dans le garage de mon père, plein de meubles et de jouets que l'on n'utilise plus, des objets oubliés qui font partie de mon enfance. Sur des panneaux mobiles, j'ai projeté des photos qu'on ne voit pas distinctement et, donc, des textes, comme si je voulais guider le public dans les sentiments que j'ai éprouvés en composant. Ce sont des textes que j'ai écrits, et qui apparaissent manuscrits, ou que j'ai empruntés à des livres autour de la perte d'une mère. Du point de vue musical, les cinq premières minutes sont un cri, un gigantesque cri. Je rêve beaucoup, me souviens de mes rêves et les écris. Dans mes rêves, ma mère est toujours malade, telle que je l'ai connue la moitié de ma vie. Et dans un rêve récent, un rêve magnifique, je parlais avec une personne que je ne connaissais pas et qui avait perdu son père. Je lui disais: «Écoute, c'est une étape de ta vie.» C'est ce que Joséphine Markovits, qui a longtemps dirigé le programme musical du Festival d'Automne à Paris, m'avait écrit quand je lui ai annoncé la mort de ma mère. J'utilisais ainsi ses propres mots. «Tu dois te souvenir d'elle dans tous les endroits où tu vas et l'emmener partout avec toi.» À peine avais-je dit cela que ma mère entra dans la chambre où je me trouvais, et c'était la première fois que, consciente de sa mort, je rêvais d'elle. Elle venait vers moi la tête basse, pleurant et souriant à la fois. Elle-même savait qu'elle était morte. Nous nous sommes embrassées et j'ai ressenti la même douleur qu'à sa mort. C'était comme un premier salut *post mortem*. Puis elle est partie. *glass and stone* commence par cette douleur. La musique change ensuite, et le voyage intérieur commence, qui guide le public dans mes pensées. C'est un *work in progress*. Je ne sais pas si la pièce va fonctionner. Peut-être.

Propos recueillis par LF

S.O.S

*I tied her to a chair
and put her in the care
of John of God.*

*They locked her in a box
of glass and stone:
a home from home.*

*Her skirt sagged at the hem.
She drummed upon her knee
and thought of me.
I never heard her gentle tap
upon my heart
when she slipped out.*

*I never heard her softly wrap
the sea around her
like a shroud.*

My life was just too loud.

Dorothy Molloy

S.O.S.

Je l'ai attachée à une chaise
et l'ai confiée aux bons soins
de Jean de Dieu.

Ils l'ont enfermée dans un coffre
en verre et pierre:
une maison de la maison.

Sa jupe pendait à l'ourlet.
Elle se tapotait le genou
et pensait à moi.
Je n'ai jamais entendu le léger coup
donné à mon cœur
quand elle a filé.

Je ne l'ai jamais entendue passer doucement
la mer autour d'elle
comme un linceul.

Ma vie était trop bruyante voilà tout.

Traduction Céline Leroy

Clara Iannotta à propos de a stir among the stars, a making way (2019-2020)

Durée: 20' environ. Création française

Pour grand ensemble: 2 flûtes, 2 clarinettes en sib (la deuxième aussi clarinette basse), basson, cor, trompette, trombone, tuba, 2 percussions, harpe, guitare électrique, accordéon + cassette player (ou électronique)

Éditeur: Peters

Création: Innsbruck, 20 septembre 2020, Klangforum Wien, sous la direction de Johannes Kalitzke

Commande de Klangforum Wien

a stir among the stars, a making way est issue de ma pièce pour orchestre *Moult*. Depuis 2014, date de mon premier concert au Festival d'Automne, toutes mes pièces et tous mes titres proviennent de poèmes de Dorothy Molloy. Avant de commencer à composer, je les relis. En 2018, alors que j'écrivais cette pièce pour orchestre – j'étais alors à la Villa Médicis –, je suis tombée sur un poème qui s'intitule *Moult* et qui parle de la mue des animaux. C'est une métaphore. Dorothy Molloy évoque une amie qui faisait une chimiothérapie pour soigner un cancer et qui avait perdu un peu de ses cheveux. Et elle compare cette situation à des oiseaux qui perdent leurs plumes. Ils sont un peu bizarres. Il s'agit d'un phénomène biologique, l'*eclipse plumage*, qui est le titre d'une autre de mes pièces, pour piano, flûte, clarinette basse, percussion, violon, alto et violoncelle. C'est le moment où les canards mâles changent de plumes. Ils perdent soudain leurs plumes colorées, qui leur permettaient de voler, et prennent une couleur marron, comme les canards femelles. Or, je suis féministe. Cette image d'une saison où tous les canards sont identiques me plaît. J'ai entrepris des recherches sur ce processus et ai lu des articles sur les insectes, notamment les araignées. Les araignées muent. Leur corps ne leur permet pas de grandir et, pour grandir, elles doivent fabriquer un nouvel exosquelette. *Molting spider*. Elles sortent de leur exosquelette pour en construire un autre. Et à la fin de cette mue, nous nous trouvons face à deux corps, deux exosquelettes: l'un est vide, l'autre est nouveau. Le passé et le futur. C'était intéressant du point de vue de la composition. Je me suis demandé comment je pouvais rendre tangibles ces deux temporalités et comment faire pour obtenir en musique une trace tangible de passé. Je me suis alors dit: peut-être pourrais-je diviser l'orchestre en deux groupes et avoir deux temps différents. Est-ce tangible? Peut-être pas assez.

Moult

*She kept the other breast. The hair
that had been fair grew back, black.*

*She found a crop of spuds under her arm.
They gouged them out and with curved needles*

*darned. Daisies lose their petals
in the scampering winds of May.*

*The dandelions' lush heads turn into clocks
and then they blow away.*

But did you ever hear of 'eclipse plumage'?
Birds moult, you see. They must renew

*their feathers every year because of wear
and tear. And wild fowl lose*

*flight feathers all at once. For six weeks
cannot fly. Some drakes turn into*

*pulsing sacs of dowdy brown and grey.
Camouflaged as water-hens,*

*they wedge themselves between the nest and nest-
lings,*

Mue

Elle a gardé l'autre sein. Les poils
qui étaient blonds ont repoussé, noirs.

Elle a découvert plusieurs patates à son aisselle.
Ils les ont déterrées et à l'aide d'aiguilles courbes

l'ont raccommodée. Les marguerites perdent leurs
pétales
dans les vents galopants de mai.

Les têtes fourrées des pissenlits deviennent des
horloges
et sont emportées par un souffle d'air.

Mais avez-vous déjà entendu parler du « plumage
d'éclipse » ?
Les oiseaux muent, voyez-vous. Ils doivent faire
repousser

leurs plumes chaque année du fait
de l'usure. Et le gibier à plumes

perd ses rémiges d'un coup. Pendant six semaines
il ne peut pas voler. Certains canards se transfor-
ment

en sacs palpitants de duvet marron et gris.
Camouflés en poules d'eau,

ils s'insinuent entre le nid et les petits,
les laïches et les roseaux. Condamnés au lent

reeds and sedge. Doomed for a season

to a slow decay – like her
(the one who lost the breast) and me

(oh prithe please do not enquire) – they wait
For nature's fledge.

Dorothy Molloy

Et puis, à un moment donné, j'ai envisagé prendre une de mes anciennes pièces et la déplacer dans une nouvelle. Comme une représentation de mon propre passé, en tant que compositrice, dans le présent. Avec la possibilité d'utiliser des cassettes audio. Pourquoi? Parce que j'ai grandi dans les années 1980, et la musique avait un son de cassette audio, de walkman. Je me suis dit que je pourrais prendre ma dernière pièce, qui a d'ailleurs été donnée au Festival d'Automne, mon quatuor à cordes *dead wasps in the jam-jar (III)*, en utiliser l'enregistrement de la création et le transférer sur cassette audio. D'où la représentation du passé par un objet physique, la cassette en soi, et la représentation de mon passé de compositrice, par l'une de mes pièces antérieures. J'ai ensuite joué avec des *time stretchings*, élargissant considérablement le fichier son dont je disposais et l'élargissant de différentes manières. La pièce durait treize minutes, et j'ai fait en sorte qu'elle dure vingt-cinq minutes, trente-cinq minutes, un jour, un mois, une année... Il y a des logiciels qui permettent de le faire. Je disposais alors de neuf versions, que j'ai composées. Je naviguais ainsi entre les temporalités de la cassette audio d'origine et je jouais avec l'orchestre, pour faire en sorte que l'on ne

Passage

*The teased-up earth
settles.
Nettles sting
in the ducts.*

*We buried you
today.
Firmed you
in.*

*The grass seed is
down.
The water
poured.*

*There is a stir
among the stars:*

*a cosmic shift;
a making way.*

Dorothy Molloy

déclin

le temps d'une saison – comme elle
(celle qui a perdu un sein) et moi

(par pitié pas de question) – ils attendent
que vienne leur empennage naturel.

Traduction Céline Leroy

reconnaisse pas qui joue.

Si l'on pense à l'araignée et à sa mue, un échange s'opère entre ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur. L'araignée s'ouvre, sort d'elle-même. Le passé et le présent. Et elle continue à muer toute sa vie. Je ne voulais donc pas que l'on reconnaisse les cassettes audio en tant qu'élément extérieur, comme de l'électronique ajoutée. C'était l'idée de cette pièce. *a stir among the stars, a making way* est la version élargie, et pour ensemble, de *Moult*. Le son de la pièce provient de ce concept, de cette réflexion sur la temporalité et du jeu avec les possibles. Je me rappelle bien que, avec ces cassettes audio et ces *time stretchings*, quand je les écoutais dans mon appartement de la Villa Médicis, le son était absolument fou. C'était un son que je n'aurais jamais pu concevoir, avec quantité de distensions, d'artéfacts, de bruits, qui n'étaient pas là à l'origine et qui sont créés par cette technique même. Comment essayer alors, avec les musiciens de l'ensemble, de rendre ces sons-là pour qu'on ne puisse pas savoir qui joue quoi?

Propos recueillis par LF

Passage

La terre retournée
se tasse.
Les orties piquent
dans les conduits.

On t'a enterrée
aujourd'hui.
On t'a
raffermie.

Les graines de gazon
sont plantées.
L'eau
versée.

Ça s'agite
dans les étoiles:

un mouvement cosmique;
une voie qui s'ouvre.

Traduction Céline Leroy

Clara Iannotta, Dmitri Chostakovitch, Franz Schubert

Durée estimée: 1h50

Auditorium de Radio France 16 novembre
Sam. 20h
8€ à 67€ | Abo. 8€ à 57€

Clara Iannotta, *strange bird – no longer navigating by a star* (nouvelle version). Commande de Radio France et du Festival d'Automne à Paris – Création mondiale.
Dmitri Chostakovitch, *Concerto pour violoncelle n°2*
Franz Schubert, *Symphonie n°9 «La Grande»*

Truls Mørk, violoncelle
Orchestre Philharmonique de Radio France
Markus Poschner, direction

Radio France et le Festival d'Automne à Paris présentent ce concert en coréalisation.
Avec le soutien de la Sacem.



Concert enregistré par



Trois œuvres, sur trois siècles, pour dire le souci de soi, la quête incessante de nouveaux langages, la crise et le renouveau, l'errance constitutive de nos vies et le paysage où chaque point, pareillement éloigné du centre, se révèle à un voyageur qui y circule sans y avancer.

À la fin des années 2010, après de longs traitements, Clara Iannotta éprouva un sentiment d'errance, d'abandon, dans de «vastes cieux vides», comme l'écrit le poème *Mon cœur vit dans ma poitrine* de Dorothy Molloy, dont s'inspire *strange bird – no longer navigating by a star*. «Je ne savais pas qui j'étais. Qu'était devenue ma musique?» La perte, des oiseaux volant sans direction, et qui ne peuvent se poser, témoignent de la tentative de dire cette existence. Composé en 1966, lors d'un séjour en Crimée, et dédié à Rostropovitch, qui contribua à l'écriture des cadences, le *Concerto pour violoncelle et orchestre n°2* relève aussi d'un moment de crise et d'une mutation dans le style de Chostakovitch, qui réécrivit de ce fait son final. L'histoire de la *Grande* de Schubert, que le compositeur n'entendit jamais en concert, croise les plus grands noms de la musique du XIX^e siècle: Beethoven, dont l'influence est ici manifeste, Schumann, qui eut entre les mains le manuscrit de l'œuvre et le transmit à Mendelssohn, lequel en assura la création, à Leipzig, onze ans après la mort du maître viennois.

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Auditorium de Radio France

Laura Jachymiak –
Orchestre Philharmonique
laura.jachymiak@radiofrance.com
01 56 40 36 15
François Arveiller
francois.arveiller@radiofrance.com
01 56 40 15 16

50

~10" ~10" ~10" ~10" ~10"

PER BRASS + FIAT dalle pick-ups STUNN

1	2	13	4	12	
774	698	190	72	59	446
392	541	153	71	79	811
351	498	360	83	81	825
404		342		116	1211
138		378	90	128	808
73		360	147	140	1129
32		498	216	153	1129
(add)		504	278	168	1612
		580	345	204	
		687	440	244	
		1257	492	411	
		1656	526	461	
			86		

A PARTE DELLA MS. G4, PENSAVO DI PRONUNZIARE LA PARTE UN'ORA C'ERA DI MALKOBY JAYS!
 PUELA SON
 TUE NOTE, GRAVIE !!
 FRESE MEREK + ?

1 **2** **13**

50 CHINA CYMBAL (reversed and blocked) (start to increase the bow pressure in order to create multiphonics. Keep the loudness, and explore diereent multiphonics using the fingers. Watch video provided by composer)

[with bow]

1 **13**

CHINA CYMBAL (reversed and blocked) (start to increase the bow pressure in order to create multiphonics. Keep the loudness, and explore diereent multiphonics using the fingers. Watch video provided by composer)

[with bow]

Sustainer: OFF
 Freeze: ON/OFF (activate it ad libitum, rhythmically)
 Feedback-Boosters: ON/OFF

[mp]

50 PER ABBE PER IL PROSO? KILL J=60 IN SLOW, ALTE LE VIBRE SPONTANEA. VIBRE !!

NARROW RABBO EFFECTS F.VIBRE

2 tilli # di si alternano = 4-8 = till #1 5-8 = till #2 P-13 = NARROW RABBO EFFECT

QUI

2 tilli in liece

NARROW RABBO EFFECT

QUI

PER ABBE PER IL PROSO? KILL J=60 IN SLOW, ALTE LE VIBRE SPONTANEA. VIBRE !!

HA PREPARATE LA RICHIEVENDO, ELEN CAN

1-6 DIV 2 7-10 DIV 2

QUI

INIZIO ANCHE DI VIOLINI I

50

NARROW RABBO EFFECT

[mp]

INIZIO ANCHE DI VIOLINI I (HA QUIN MAREK?)

Clara Iannotta

strange bird – no longer navigating by a star (nouvelle version)(2023-2024)

Durée: 14' environ. Création mondiale

Pour orchestre

Effectif: 3.2.3.2/4.2.3.1/3 percussions, harpe, guitare électrique/14.12.10.8.6

Commande d'ORF musikprotokoll im steirischen herbst, de la Philharmonie Essen pour le festival NOW! 2023, du Festival d'Automne à Paris et de Radio France, avec le soutien de VGR – Verwertungsgesellschaft Rundfunk

strange bird – no longer navigating by a star est la quatrième composition d'un cycle inspiré par le poème «My heart lives in my chest» de Dorothy Molloy. Elle écrit sur la perte, se sentant abandonnée dans ses pensées, comme un oiseau sans direction. Tout au long de ce cycle, j'ai construit des espaces musicaux qui reflètent la description que Molloy donne des «vastes cieux/vides de la poitrine, seuls les cris qui/résonnent de loin». Plus tard dans le poème, Molloy décrit «un étrange oiseau battant des ailes», dont les cercles sans but sont la source des cris qui résonnent dans un «terrain vague». *strange bird – no longer navigating by a star* reprend les espaces développés dans les œuvres antérieures du cycle et introduit le mouvement de cet oiseau, dérivant d'un endroit à l'autre, sans jamais se poser ou trouver sa destination.

Clara Iannotta

strange bird – no longer navigating by a star fait partie d'un même cycle que *echo from afar*, mais s'en distingue. La musique y entre en contradiction avec le poème de Dorothy Molloy, qui évoque un espace vide. Or, je remplis cet espace. Car tout espace vide a un son, comme chez Alvin Lucier et dans le sillage de la physique, qui nous a appris les fréquences résonnantes. En outre, si, dans *echo from afar*, un son passe dans plusieurs espaces, mais c'est toujours le même son, de sorte que la forme a une grande organicité, dans *strange bird – no longer navigating by a star*, cette organicité fait défaut. La forme n'a aucun sens, sciemment. Il n'y a que des directions esquissées. L'œuvre essaye de se mouvoir, mais sans savoir vers où aller.

Plusieurs appeaux et des *field recordings* nous rappellent l'oiseau du poème de Dorothy Molloy et ses mouvements naturels, au-delà de la musique, et comme une fenêtre sonore s'ouvrant sur le dehors. Le poème exprime la sensation ou le sentiment de se sentir étranger dans son propre corps et de cet oiseau qui n'a plus de destination. La narrativité est perdue. Dans ce contexte, j'utilise également la voix. Pourquoi? Parce qu'elle nous donne une direction: quand les artistes parlent de leur «voix», c'est de direction esthétique ou artistique qu'il s'agit; quand on est dans une gare et qu'on entend une voix dans des haut-parleurs, on se dirige quelque part. Or, dans *strange bird – no longer navigating by a star*, des sons presque de radio semblent nous indiquer une direction à prendre. Mais au commencement, la guitare électrique fait un son de radio cassée, d'une radio qui ne fonctionne plus. De sorte que, dès le début, nous perdons la direction, que la fin ne nous permettra pas de retrouver. Et c'est ce que j'ai aimé composer.

Propos recueillis par LF

Voir le poème «My heart lives in my chest» page 10

Dmitri Chostakovitch

Concerto pour violoncelle n° 2 (1966), op. 126

Durée: 35' environ

Effectif: 2.2.2.3/2.0.0.0/timbales, percussions/cordes

Création: Moscou, 25 septembre 1966, Mstislav Rostropovitch, violoncelle, Orchestre symphonique d'État de l'URSS, sous la direction de Levgueni Svetlanov

Dédié à Mstislav Rostropovitch

Les festivités pour le soixantième anniversaire de Dmitri Chostakovitch jalonnent l'année 1966. Les honneurs s'accumulent en Union soviétique, où il est fait Héros du travail socialiste, comme à l'étranger, tandis que concerts et représentations lyriques sont donnés à travers le monde: Leonard Bernstein dirige la *Neuvième Symphonie* au Lincoln Center; l'Opéra de Rome monte *Le Nez*; celui de Cologne, *La Khovantchina* de Modeste Moussorgski, dans son orchestration.

La composition du *Quatuor à cordes n°11* occupe Chostakovitch au début de l'année. Puis, c'est le *Concerto pour violoncelle n°2*, commencé à Moscou, et qu'il achève le 27 avril, dans une maison de repos, Nijniâ Oreanda, non loin de Yalta, en Crimée – une maison de repos dite alors « sanatorium » et réservée aux scientifiques, artistes, diplomates et apparatchiks.

Dans une lettre à son ami Isaac Glikman, en date du même jour, Chostakovitch écrit: « Je viens de terminer le *Concerto pour violoncelle n°2*. Étant donné que, dans cette composition, il n'y a ni texte littéraire, ni programme, j'ai du mal à t'en dire quoi que ce soit. Sa durée est longue. Il y a trois mouvements. Le deuxième et le troisième mouvements se succèdent sans interruption. Dans le deuxième et dans la culmination du troisième mouvement, il y a un thème qui ressemble beaucoup à la chanson populaire qu'on chante à Odessa. "Achetez des petits pains, des petits pains tout chauds!" Je ne saurais en expliquer la raison. Mais il y a une nette ressemblance. En composant, j'ai bien sûr pensé au merveilleux Mstislav Rostropovitch. Je compte sur son interprétation.» Alors que le *Concerto pour violoncelle n°1*, d'une virtuosité manifeste, convenait idéalement à la personnalité de Rostropovitch, le second, dernière œuvre concertante de Chostakovitch, se fait plus sombre et introspectif, notamment dans le premier mouvement, *Largo*. Celui-ci s'ouvre par une ample phrase, grave et méditative, du soliste, avant l'entrée de l'orchestre, et avant une section centrale plus vigoureuse et aux accents percussifs.

Chostakovitch avait joué à ses amis, pendant le réveillon du nouvel an, la chanson qu'il évoque dans la lettre à Glikman, et l'emploie dans les deux mouvements suivants, l'un et l'autre *Allegretto*. Si la mélodie, lors de sa première apparition, est vive, elle revient une dernière fois dans le *tutti* sur lequel culmine le troisième mouvement, où son caractère s'altère jusqu'au grotesque. Les dernières mesures donnent *in fine* l'idée d'une question en suspens, sans réponse.

Un mois après avoir achevé la composition de cette œuvre, à l'issu d'un concert au cours duquel son *Quatuor à cordes n°11* est bissé, à Leningrad, Chostakovitch est victime d'un infarctus, qui l'oblige à une longue hospitalisation. Le *Concerto pour violoncelle n°2* sera créé peu après, dans la fameuse Grande Salle du Conservatoire de Moscou, le 25 septembre de la même année.

LF

La création moscovite de ce concerto est visible à l'adresse suivante:

Franz Schubert

Symphonie n° 9 « La Grande » (1825)

Durée: 55' environ

Effectif: 2.2.2.2/2.2.3.0/timbales/cordes

Création: Leipzig, 21 mars 1839, Gewandhausorchester, sous la direction de Felix Mendelssohn

En 1838, dix ans après la mort de Franz Schubert, Robert Schumann, en voyage à Vienne, se recueille sur sa tombe et rencontre son frère, Ferdinand, qui lui montre une série de partitions inédites, dont une symphonie en ut majeur. « Qui sait combien de temps elle serait restée dans l'ombre, enfouie sous la poussière, si je ne m'étais entendu avec Ferdinand Schubert pour l'envoyer à Leipzig à la direction des concerts du Gewandhaus, ou plutôt à l'artiste même qui préside à leurs destinées », relate Schumann, évoquant Felix Mendelssohn, alors directeur musical du Gewandhausorchester de Leipzig. « La symphonie parvint à Leipzig, fut entendue, comprise, entendue à nouveau et admirée au milieu d'un enthousiasme unanime. » Ainsi prit vie la *Symphonie n° 9 « La Grande »*, que la Société des amis de la musique de Vienne avait refusé de créer en 1828, la jugeant trop difficile et « ampoulée » (*schwülstig*), et lui préférant la *Symphonie n° 6 « La Petite »*, dans la même tonalité, mais aux proportions moins ambitieuses.

Quand, en 1825, Schubert entreprend la composition de sa *Neuvième*, sa précédente symphonie, en si mineur, demeure inachevée – ce qui lui donnera son sous-titre. Il fait alors montre d'une indépendance rigoureusement conquise à l'égard de Beethoven, dont le modèle s'équilibre avec un certain classicisme viennois, celui de la « *Jupiter* » de Mozart, elle aussi en ut majeur. Schubert exalte certaines obsessions, dont les modulations alternant majeur et mineur d'une même tonique. Les appels de cors par lesquels commence l'*Andante* initial, avant un *Allegretto ma non troppo* gorgé de vitalité, renvoient, quant à eux, au motif de la nature. En 1821, dans l'ouverture du *Freischütz*, Weber avait lui aussi convoqué l'esprit sylvestre par ces timbres.

Le deuxième mouvement (*Andante con moto*) illustre un autre thème éminemment schubertien, celui du *Wanderer*, le voyageur errant. Une dimension, sans doute la plus déterminante, apparaît à travers lui: l'atmosphère. On pourrait aussi dire, avec le philosophe Theodor W. Adorno, le « paysage ». Dans un tel paysage, chaque point, également éloigné du centre, se révèle à un voyageur qui y circule sans y avancer. « Seul le *Wanderer* affronte toujours les mêmes parties d'un paysage, quoique sous une lumière différente, parties qui sont hors du temps et se présentent sans continuité ni lien entre elles. » Un tel avancement coïncide avec son contraire, une essentielle stagnation. La structure circulaire en atteste, où le voyage se fait forme, alors qu'aucun centre aisément repérable ne lui est assigné. À cette circularité s'ajoute encore l'affaissement, marque de la finitude. On pourrait dire aussi *Stimmung*, en allemand, ce mot dont Novalis avait révélé, peu avant Schubert, l'immense portée, et qui vaudra pour tout l'art du XIX^e siècle, et en particulier pour les paysagistes: « L'atmosphère est ce qui change dans ce qui demeure égal à lui-même à travers le temps, sans que le changement n'ait sur lui un quelconque pouvoir. » L'écoute de l'œuvre schubertienne relève d'une écoute atmosphérique.

Les deux derniers mouvements, un *Scherzo* suivi d'un *Allegro vivace*, magnifient la maîtrise de Schubert dans les « grandes formes »: qu'il s'agisse de l'énergie de l'un, sans cesse alimenté par de puissants *tutti* ou par une écriture dense, horizontale, contrapuntique, ou de la pulsation inaltérable de l'autre, conclusif, et de près de 1.200 mesures, c'est dans l'esprit d'une danse impérieuse, animée d'un souffle irrésistible, que s'achève la dernière symphonie de Schubert.

Si la variation beethovénienne avait consisté en une idée, un motif ou un thème, qui restait pour une part identique à l'écoute et qui, dans le même temps, se transformait radicalement, les développements de Schubert renoncent à décomposer les thèmes en motifs ou en idées, en entités mélodiques, rythmiques, harmoniques, qui confèreraient au mouvement, par leurs divisions, une force de propulsion. Leurs variantes, plus que leurs variations, n'attaquent jamais le substrat thématique, Schubert l'enveloppant et tournant autour de ses thèmes.

Ceux-ci, repris, rebattus, comme si un regard se portait en arrière, engendrent une écoute où la mémoire tient un rôle premier et où rien n'est jamais pleinement englouti par le passé. Le souvenir noue ainsi ce passé et le présent en un commun plus essentiel que chacun des deux termes pris isolément.

LF

Dmitri Chostakovitch

Compositeur russe (soviétique), Dmitri Chostakovitch naît à Saint-Pétersbourg, le 12 septembre 1906 (25 septembre 1906, dans le calendrier grégorien). Après des études de piano dans le cadre familial, il entre à l'École de musique d'Ignaty Glasser, puis au Conservatoire de Petrograd, alors dirigé par Alexandre Glazounov, dans les classes de Léonid Nikolaïev (piano), Nikolai Sokolov (contrepoint et fugue) et Maximilien Steinberg (composition). En 1923, sa carrière est brièvement interrompue par un séjour dans un sanatorium de Crimée. Pianiste pour le cinéma, concertiste, Chostakovitch participe à l'Association pour la musique contemporaine, fréquente les avant-gardes (Maïakovski, Meyerhold, Rodchenko...), et travaille pour le théâtre de la Jeunesse ouvrière. En 1937, il est nommé professeur au Conservatoire de Leningrad, puis, en 1943, au Conservatoire de Moscou. Les rappels à l'ordre (critique de l'opéra *Lady Macbeth du district de Mzensk* et du ballet *Le Clair Ruisseau*, condamnation par l'Union des compositeurs soviétiques, retrait de la *Symphonie n°4*, auto-critique en 1949, accueils officiels réservés, voire hostiles) alternent avec les plus hautes distinctions politiques et artistiques en Union soviétique: député au Conseil de la Ville de Leningrad, membre du Parti communiste, Ordre du Drapeau rouge du travail, Prix Staline, Ordre de Lénine, Artiste du peuple de l'Union soviétique, Prix Lénine, Secrétaire de l'Union des Compositeurs, Héros du travail socialiste, Ordre de la Révolution d'Octobre, outre nombre de distinctions internationales, de l'Académie royale de musique de Suède, de l'Accademia Santa Cecilia de Rome, du Conseil international de la musique de l'Unesco, de l'Académie bavaroise des Beaux-Arts, de l'Académie française des Beaux-Arts, de la Société des compositeurs finlandais, du Holy Trinity College de Dublin ou de la Northwestern University d'Evanston (docteur *honoris causa*). Chostakovitch meurt à Moscou, le 9 août 1975.

Franz Schubert

Né à Lichtenthal, un faubourg de Vienne, le 31 janvier 1797, Franz Schubert est le fils d'un maître d'école, père de quatorze enfants, dont cinq seulement atteignent l'âge adulte. Il reçoit de lui ses premières leçons de latin, de mathématiques et de violon, et de son frère Ignaz, celles de piano, avant d'étudier l'orgue, le chant et la basse chiffrée avec Michael Holzer, *Kapellmeister* de l'église de sa ville natale. Doué pour la musique, il est accueilli en 1808 au Stadtkonvikt de Vienne, institution sévère des Piaristes, où ses résultats scolaires sont inégaux et où il a notamment pour maîtres Wenzel Ruzicka, organiste de la Cour, et Antonio Salieri. En 1813, Schubert entre à l'École normale Sainte-Anne aux fins de gagner sa vie comme instituteur. Assistant, à 17 ans, de son père, il enseigne trois ans, sans pour autant cesser de composer. Aidé matériellement par sa famille et ses amis, dont Franz von Schober, il se consacre entièrement à la musique dès la fin de 1816 et donne des concerts avec le baryton Johann Michael Vogl. Mais il ne parvient pas à s'assurer une situation matérielle stable. Sa vie se partage entre la composition, les «schubertiades» et des causeries au café entre amis, musiciens, poètes ou peintres – il fréquente aussi le philosophe Friedrich Schlegel. Si, par deux fois, en 1818 et 1824, Schubert est professeur de musique des filles du comte Esterházy, qu'il accompagne dans sa villégiature d'été à Zselíz, alors en Hongrie, il ne quitte guère Vienne. Membre de la Société de musique de Linz (1822) et de la Société des amis de la musique de Vienne (1821), dont il sera membre titulaire du directoire (1825), il est, le 29 mars 1827, porte-flambeau lors des funérailles de Beethoven. Un an plus tard, le 28 mars 1828, un premier concert est enfin consacré à son œuvre. Miné par la syphilis, contractée en 1822 et soignée non sans effets secondaires au mercure, il meurt la même année, le 19 novembre, à Vienne, mais d'une infection ayant causé une septicémie intestinale, et laisse une œuvre considérable.