

Saison 21-22



Aventures et Nouvelles aventures

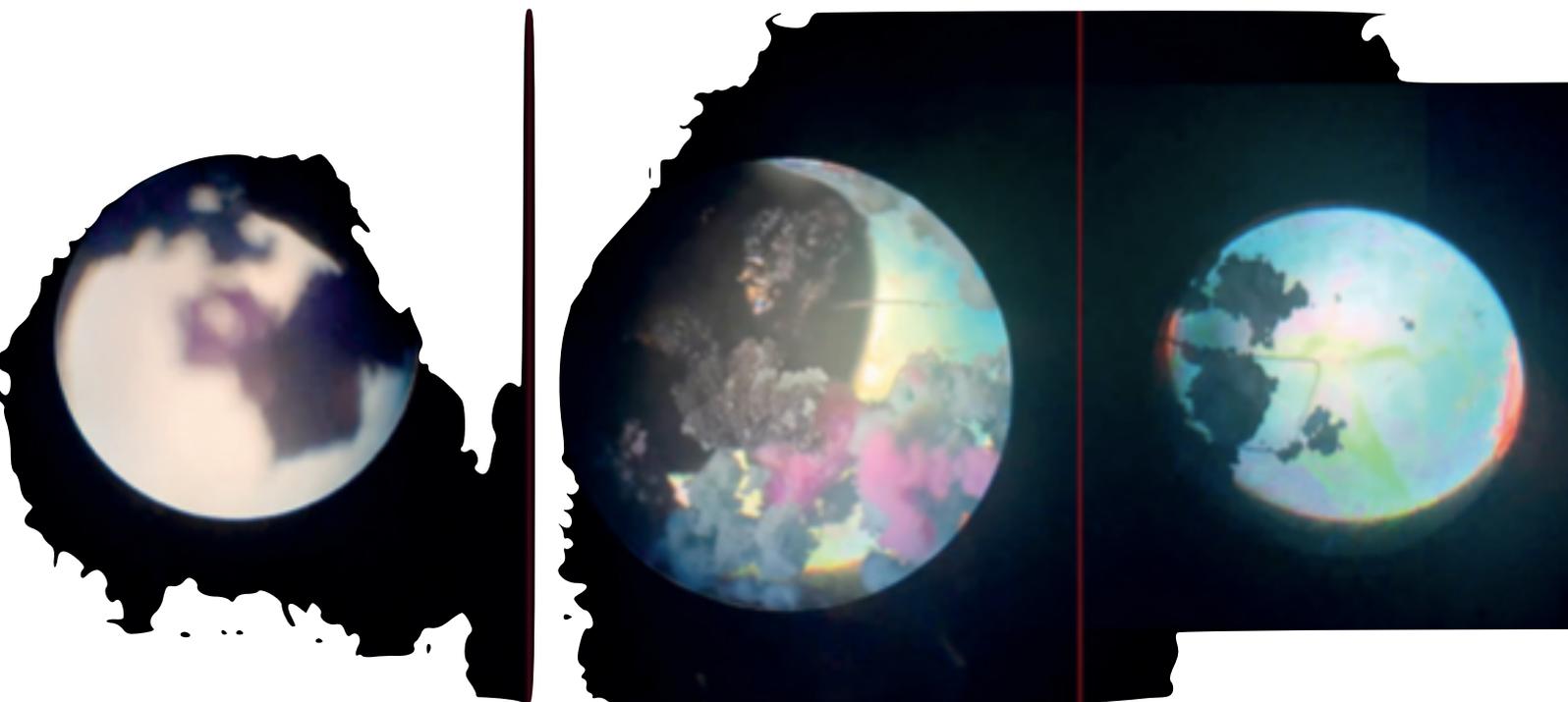
Dossier avant-spectacle

Deux pièces de György Ligeti

Direction musicale Elena Schwarz

Concept et scénographie de Cynthia Èl Hasbani, Florian Kühnle, Cristina Nyffeler et Clara Pons.

Du 4 au 6 septembre 2021 à la Salle du Lignon de Vernier



Chère Spectatrice, cher Spectateur,
Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des deux saisons dernières des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue - avec ou sans leurs enfants - au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés *dossiers avant-spectacle*, en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des analyses et des mises en perspectives de l'oeuvre plus élaborées.

C'est avec grand plaisir que nous vous retrouvons cette saison, dont nous espérons qu'elle pourra se dérouler plus sereinement que les deux dernières.

L'équipe de la Plage
Service Dramaturgie et développement culturel
Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. Il est libre de droits d'auteur. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse dev.culturel@gtg.ch !

Aventures et Nouvelles aventures

Installation avec 7 musiciens, 3 chanteurs et 1 chef d'orchestre

Créé à Stuttgart en 1966

3 septembre 2021 - 14h (scolaire)

4 septembre 2021 - 18h

5 septembre 2021 - 16h

6 septembre 2021 - 14h (scolaire)

Salle du Lignon

Direction musicale **Elena Schwarz**

Scénographie, machines, vidéo, lumière et mise en espace

Cynthia-Ël Hasbani, Florian Kühnle, Cristina Nyffeler, Clara Pons

Soprano **Sarah Maria Sun**

Mezzo-soprano **Lena Haselmann**

Basse **Markus Hollop**

Ensemble Contrechamps

La Plage à La Bâtie

En partenariat avec :

ERTNO|CHAMPS
C O N T R E

VERNIER 
Une Ville pas Commune

Aventures et nouvelles aventures

Sommaire

L'oeuvre

La genèse
Biographie de Ligeti
Structure de l'oeuvre
Les tessitures et les interprètes

L'installation

Note d'intention
L'espace
Biographies de l'équipe artistique

En résonance

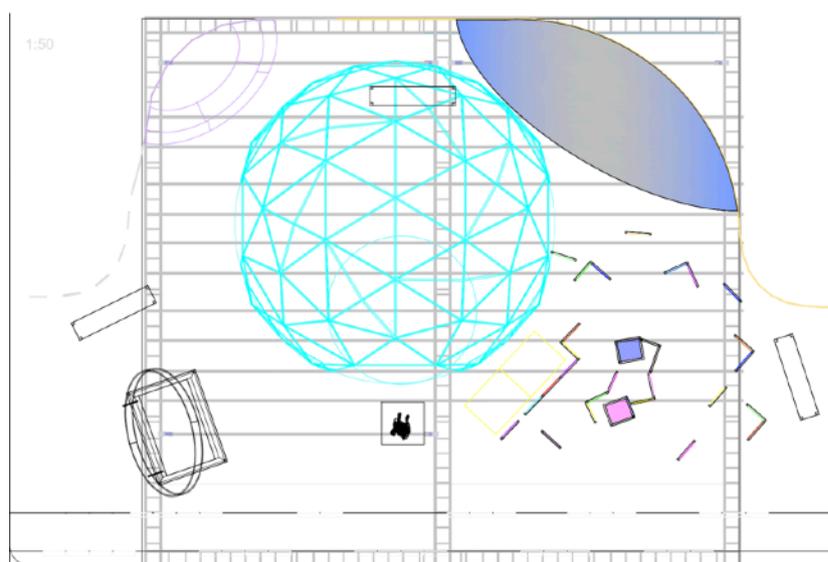
Aventures... vues par Ligeti
Ligeti vu par... Ligeti
Parler, chanter crier, grogner... la voix dans tous ses états

Pistes pour la classe

Ligeti, les onomatopées et la BD
Les instruments dans *Aventures...*

Guide d'écoute

Par Fabrice Farina, collaborateur pédagogique Grand Théâtre



L'oeuvre

La genèse

En 1956, lors que la révolte anti-communiste hongroise échoue, Ligeti quitte Budapest pour Vienne puis pour Cologne, où Stockhausen l'accueille dans son studio de la Westdeutscher Rundfunk. Ligeti, qui était jusqu'alors principalement inspiré par Bartók, y côtoie Pierre Boulez, Luciano Berio ou encore Mauricio Kagel et travaille à présent avec l'avant-garde de la musique de son époque.

Au sein de ce véritable "bouillon de culture", le caractère iconoclaste du style de Ligeti va trouver l'environnement adéquat pour son développement. Sa singularité ? L'humour et le goût de l'absurde, qui peuvent aussi bien l'entraîner vers le comique et le carnavalesque (comme dans *Aventures et Nouvelles Aventures*) que vers l'angoisse existentielle (dans son *Requiem*), voire les deux simultanément (dans son *Grand Macabre*).

D'*Aventures* au *Poème symphonique* (où l'unique rôle des dix interprètes est de remonter et de mettre en marche une centaine de métronomes - de préférence de forme pyramidale, s'il vous plaît- ...) jusqu'aux *Nonsense madrigals* (Madrigaux absurdes), Ligeti questionne le geste de l'interprète, la tradition portée par le compositeur, le sens des mots et les mécanismes de l'écoute musicale, mais aussi l'utilisation du langage dans la musique.

Dans *Aventures et Nouvelles Aventures*, pas de livret, pas de texte, pas de mots. Les trois personnages communiquent par onomatopées, sons, rires, gloussements, cris, et bruits divers et variés. Comme une revanche malicieuse de Ligeti sur le genre opéra, au sujet duquel il confiait : « *Cela m'a toujours dérangé que l'on ne puisse bien comprendre l'action d'un opéra qu'en ayant lu le livret ou au moins en résumé avant la représentation. Quiconque s'abandonne aux impressions qu'il reçoit de la scène perçoit un texte déformé par le chant, dont le sens demeure confus, et voit des actions dont il ne peut saisir ni la motivation, ni le rapport. C'est pourquoi je pense depuis longtemps que l'on doit composer des pièces musicales scéniques dans lesquelles il ne serait pas indispensable de comprendre le texte mot à mot pour saisir les événements qui se produisent. Un tel texte ne devrait fixer aucune relation abstraite, mais traduire directement des émotions et des comportements, de sorte que les éléments scéniques et les actions puissent être pris pour des choses sensées au lieu des extravagances abstraites du texte* » (Ligeti dans *Nachwort*, *Neues Form*, n° 157, Vienne, 1967).

Ligeti décrivait volontiers *Aventures et Nouvelles Aventures* comme des « épisodes vécus par des personnages imaginaires sur une scène imaginaire ». Et quand Ligeti dit qu'ainsi *l'opéra a lieu à l'intérieur de la musique elle-même*, on peut ajouter qu'il a également lieu à *l'intérieur* de la tête de chaque spectateur, aventure chaque fois inédite, unique et partagée.

György Ligeti

(Diciosânmartin 1923- Vienne 2006)

György Ligeti est né le 28 mai 1923 à Dicsöszenmárton, en Transylvanie (aujourd'hui Târnăveni en Roumanie), dans une famille juive de culture hongroise. De 1941 à 1943, il étudie la composition au Conservatoire de Cluj auprès de Ferenc Farkas, puis après une interruption due à la guerre, de 1945 à 1949, à l'Académie Franz Liszt de Budapest où il enseigne ensuite l'harmonie et le contrepoint de 1950 à 1956.

Suite à l'échec de la révolution hongroise de 1956, il fuit Budapest et se rend d'abord à Vienne, puis à Cologne où il est accueilli notamment par Karlheinz Stockhausen. Là, il travaille au Studio électronique de la Westdeutscher Rundfunk (1957-1959) et rencontre Pierre Boulez, Luciano Berio, Mauricio Kagel... En 1959, il s'installe à Vienne et obtient la nationalité autrichienne en 1967.

Dans les années soixante, György Ligeti participe chaque année aux cours d'été de Darmstadt (1959-1972) et enseigne à Stockholm en tant que professeur invité (1961-1971). Lauréat de la bourse du Deutscher Akademischer Austausch Dienst de Berlin en 1969-1970, il est compositeur en résidence à l'Université de Stanford en 1972. De 1973 à 1989, il enseigne la composition à la Hochschule für Musik de Hambourg. Depuis, il partage son existence entre Vienne et Hambourg. György Ligeti a été honoré de multiples distinctions, dont le Berliner Kunstpreis, le Prix Bach de la ville de Hambourg, ou le Prix de composition musicale de la Fondation Pierre de Monaco.

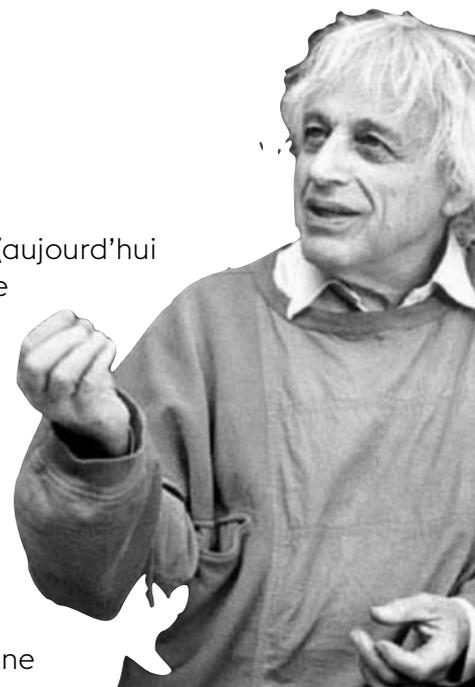
Durant la période hongroise, sa musique témoigne essentiellement de l'influence de Bartók et Kodály. Ses pièces pour orchestre *Apparitions* (1958-1959) et *Atmosphères* (1961) attestent d'un nouveau style caractérisé par une polyphonie très dense (ou micro-polyphonie) et un développement formel statique. Parmi ses œuvres les plus importantes de cette période, on peut citer le *Requiem* (1963-1965), *Lux aeterna* (1966), *Continuum* (1968), le *Quatuor à cordes n° 2* (1968) et le *Kammerkonzert* (1969-1970).

Au cours des années soixante-dix, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente, comme on peut le remarquer dans *Melodien* (1971) ou dans son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996). Nombre de ses œuvres témoignent également de son souci d'échapper au tempérament égal, à commencer par *Ramifications* (1968-1969).

Dans les années quatre-vingt, il développe une technique de composition à la polyrythmie complexe influencée à la fois par la polyphonie du XIV^e siècle et différentes musiques ethniques : *Trio* pour violon, cor et piano (1982), *Etudes pour piano* (1985-1995), *Concerto pour piano* (1985-1988), *Concerto pour violon* (1990-1992), *Nonsense Madrigals* (1988-1993) et la *Sonate pour alto solo* (1991-1994).

En 1997, György Ligeti compose une seconde version du *Grand Macabre*, créée à Salzbourg en juillet 1997. Après un concerto pour cor et ensemble *Hamburg Concerto* et un dernier cycle de chansons, *Síppal, dobba, nádihegedüvel*, pour mezzo-soprano et ensemble de percussions (2000), l'achèvement du troisième livre d'*Études pour piano*, en 2001 clôt son catalogue.

D'après le site de l'Ircam : <http://brahms.ircam.fr/gyorgy-ligeti>



Aventures et nouvelles aventures

Structure de l'oeuvre

Aventures (1962-1963) :

pour trois chanteurs et sept instrumentistes

Durée 11 minutes

- * Agitato
- * Presto
- * Conversation
- * Allegro appassionato
- * Sostenuto grandioso
- * Action dramatique

Instruments : flûte, cor, percussions, clavecin, piano (aussi célesta), violoncelle, contrebasse

Nouvelles Aventures (1962-1965) :

pour trois chanteurs et sept instrumentistes

Durée 12 minutes

Première partie :

- * Sostenuto Ritornell
- * Più mosso
- * Hoquetus
- * Commérages
- * Communication

Deuxième partie :

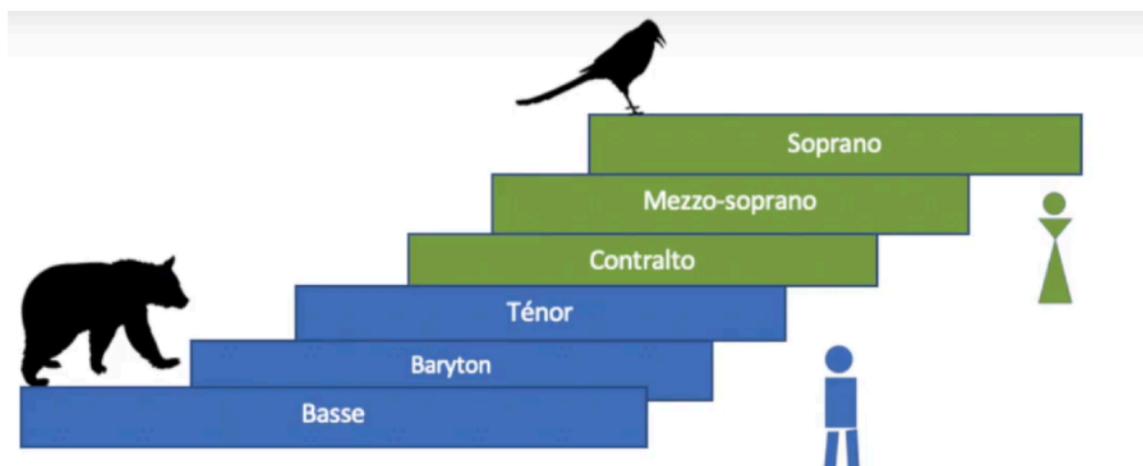
- * Agitato molto
- * Choral
- * Agitato molto
- * Les horloges démoniaques
- * Prestissimo miserioso
- * Coda

Instruments : flûte (aussi flûte piccolo), cor, percussions, clavecin, piano (aussi célesta), violoncelle, contrebasse à 5 cordes

Dans la version donnée par le Grand Théâtre et Contrechamps à la Salle du Lignon de Vernier, chaque oeuvre sera jouée deux fois. La durée approximative est donc de 46 à 50 minutes.

Les tessitures

En chant lyrique, les voix sont classées par types que l'on appelle tessitures. Cela permet de savoir quel genre de rôle un chanteur peut interpréter. On ne choisit pas sa tessiture. Elle dépend, entre autre, de la longueur des cordes vocales.



La voix de **soprano** est la voix de femme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un violon.

Les rôles principaux féminins des opéras sont souvent des sopranos, mais il y a bien entendu des exceptions.

La voix de **mezzo-soprano** est la voix de femme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par le hautbois.

Les rôles de mezzo sont souvent ceux de femmes plus âgées, de mères, mais aussi de garçons (Chérubin dans les *Noces de Figaro* ou Hansel de *Hansel et Gretel*)

La voix de **contralto** est la voix de femme la plus grave.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la clarinette. Les sorcières des opéras sont souvent des contraltos !

La voix de **ténor** est la voix d'homme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la trompette. Les rôles principaux masculins des opéras sont souvent des ténors.

La voix de **baryton** est la voix d'homme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un cor français. Le baryton est souvent l'ami ou l'adversaire du héros.

La voix de **basse** est, comme son nom l'indique la voix d'homme la plus grave. Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un trombone. Les vieux hommes et les fantômes sont souvent des basses.

Pour écouter toutes ces voix, rdv sur le site du Grand Théâtre, rubrique « Découvertes » de GTJeux : <https://www.gtg.ch/digital/gtjeux/decouvertes/> Une vidéo est consacrée à la tessiture

Les interprètes

Sarah Maria Sun

Soprano

Sarah Maria Sun, considérée comme l'une des plus grandes interprètes vocales de la scène musicale contemporaine, compte à son répertoire plus de 1000 pièces du 16^{ème} au 21^{ème} siècle, dont 350 premières mondiales. Elle se produit régulièrement à l'international en tant que soliste. Sur les plus grandes scènes d'opéra, elle a créé des personnages féminins complexes aussi bien dans le théâtre musical que dans l'opéra et le monodrame. Pour son rôle d'Elsa dans *Lohengrin* de Sciarrino (2017) ainsi que pour sa performance dans *4.48 Psychoses* de Philip Venables (2019), elle a été nommée chanteuse de l'année. De 2007 à 2014, elle a été la première soprano du Neue Vocalsolisten Stuttgart.

La discographie de Sarah Maria Sun compte plus de 30 enregistrements, dont HARAWI (2020) avec des chansons d'Olivier Messiaen (mode records) et KILLER INSTINCTS (mode records), une satire Rock-Pop incluant des chansons de Joe Walshe, Randy Newman, Alan Price et bien d'autres. Son album *Les Espaces électroacoustiques* (col legno) a été récompensé par le „Deutsche Schallplattenpreis“.



Lena Haselmann

Mezzo-soprano

La mezzo-soprano germano-norvégienne Lena Haselmann est née à Heidelberg et s'est produite à Berlin (Staatsoper), au Teatro Comunale de Bologne, à l'opéra national du Danemark, à l'opéra de Gothenburgen Suède, ou encore aux théâtres de Wiesbaden, de Weimar, d'Heidelberg ou de Schwetzingen. Son répertoire est axé sur la musique contemporaine, et l'interprétation de pièces de compositrices. En novembre 2017, elle fait ses débuts à La Scala de Milan avec la première mondiale de *Ti vedo, ti sento, mi perdo* de Salvatore Sciarrino.

Lena Haselmann, qui possède un doctorat en musicologie, est spécialiste de la mélodie scandinave. Elle enseigne également le chant lyrique à l'Université des Sciences appliquées d'Osnabrück, et donne régulièrement des masterclasses à l'Université der Arts de Berlin et à la Haute école de musique de Detmold.



Markus Hollop

Basse

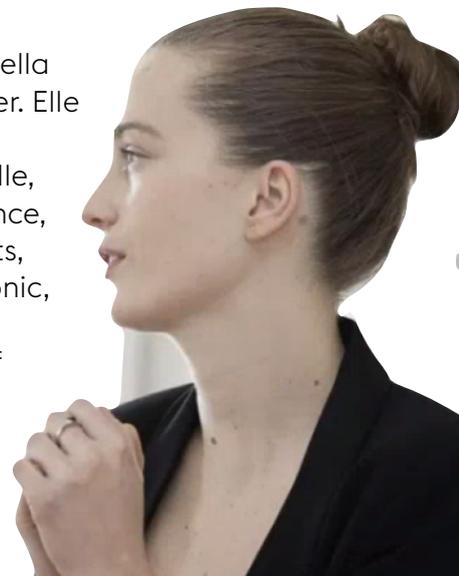
Alors qu'il était encore très jeune, n'ayant même pas terminé ses études à l'Université de musique de Munich, la basse berlinoise Markus Hollop a commencé une carrière internationale qui l'a amené à se produire dans certains des plus importants opéras et festivals, comme l'Opéra national de Bavière, l'Opéra national de Hambourg, l'Opéra Comique de Berlin, l'Opéra National de Paris, le Royal Opera Covent Garden, le Teatro del Liceu Barcelona, les opéras de Turin, Bologne et Naples, les compagnies d'opéra japonaises Nomori et Nikkikei (Tokyo et Yokohama), l'Opera Pacific, le Salzburg Easter Festival, le Edinburgh Festival, et le Festival de Radio France. Il a travaillé avec des chefs tels que John Eliot Gardiner, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Sebastian Weigle, James Conlon, Claudio Abbado, Wolfgang Sawallisch et des metteurs en scène tels que Robert Carsen, Peter Stein, Damiano Michieletto, et Luc Bondy



La cheffe et l'Ensemble

Elena Schwarz

Cheffe d'orchestre suisse-australienne, Elena Schwarz étudie la direction d'orchestre à la Haute Ecole de Musique de Genève, au Conservatorio della Svizzera Italiana puis auprès de Peter Eötvös ou encore Matthias Pintscher. Elle obtient rapidement une reconnaissance internationale grâce à ses interprétations perspicaces des partitions et son intelligence émotionnelle, travaillant en Allemagne, en Scandinavie, en Belgique, en Suisse, en France, en Australie et aux États-Unis. La saison 2021/22 présente des temps forts, notamment le BBC Philharmonic Orchestra, le Royal Liverpool Philharmonic, le BBC National Orchestra of Wales, le Detroit Symphony Orchestra, le Helsinki Philharmonic Orchestra, le RTE National Symphony Orchestra of Ireland et le North Netherlands Orchestra, ainsi que le Melbourne Symphony, Orchestre symphonique du Queensland et symphonique de Tasmanie où elle occupe le poste nouvellement créé de chef d'orchestre associé.



Fervente avocate de la musique moderne et contemporaine, elle dirigera la saison prochaine des représentations en première mondiale de Peter Eötvös et George Aperghis, ainsi que des œuvres de Thomas Adès et Tyshawn Sorey. Elle travaille régulièrement avec plusieurs ensembles contemporains spécialisés tels que l'Ensemble Modern, l'Ensemble InterContemporain, la MusikFabrik, le Collegium Novum Zurich et le Luzern Festival Contemporary Orchestra ainsi que divers orchestres symphoniques ayant à leur répertoire des œuvres de George Benjamin, Xenakis, Neuwirth, Berio, Donatoni, Adam Maor, Lisa Streich, Elzbieta Sikora et Francesco Filidei.

A l'opéra, Elena Schwarz a dirigé *Hansel & Gretel* au Norwegian Opera, ainsi que les représentations en première mondiale des *Mille Endormis* d'Adam Maor au Festival d'Aix-en-Provence, à Luxembourg et à Lisbonne (ENOA).

L'ensemble Contrechamps

Contrechamps est un ensemble de solistes spécialisé dans la création, le développement et la diffusion de la musique instrumentale des XX^e et XXI^e siècles, depuis plus de quarante ans. L'Ensemble s'engage à décroiser et mettre en valeur la diversité des esthétiques et des actrices et acteurs de la scène contemporaine et expérimentale.

Depuis sa création, l'Ensemble Contrechamps collabore étroitement avec un grand nombre de compositrices, compositeurs, cheffes, chefs et artistes. L'ensemble met également en valeur ses musiciens et musiciennes titulaires dans leur talents spécifiques et multiples. Contrechamps développe également de nouveaux formats de présentation : concerts installatifs, radiophoniques laboratoires de recherche ou tournée virtuelle.

Il propose une identité hybride entre orchestre et compagnie, adaptant son fonctionnement aux impératifs artistiques et aux propositions des créatrices et créateurs. Un partenariat avec

la Haute école de musique de Genève prend tout son sens dans ce contexte pour rester en contact avec les idées les plus fraîches, et transmettre une expertise à travers les générations.

Reconnu pour son travail et invité des scènes internationales, Contrechamps fréquente le Festival d'Automne à Paris, le Festival de Salzbourg, MaerzMusik à Berlin, le Festival de Lucerne, la Biennale de Venise ou l'ICA à Londres. L'Ensemble collabore avec de nombreux partenaires à Genève dont La Bâtie, Archipel, le Grand Théâtre, l'Ensemble Vide, l'OCG, le Théâtre Am Stram Gram, l'ADC, la Cave 12 ou la Cathédrale Saint-Pierre. Les scènes suisses de la Gare du Nord de Bâle, Tohnalle Maag de Zürich ou Arsenic de Lausanne ne sont pas en reste. Un programme coloré de médiation et activités pédagogiques allant des écoles aux musées à la maison de la créativité permet à l'Ensemble de partager sa passion avec un public de tout âge et horizon et de renforcer le tissu culturel genevois. Quant aux Éditions Contrechamps, elles publient chaque année des ouvrages importants sur la musique contemporaine et organisent une série de conférences intitulée Musique en dialogue, sous la direction de Philippe Albèra.

Musiciens titulaires

Simon Aeschmann, guitare
Akiko Ahrendt, violon
Anne Bassand, harpe
Serge Bonvalot, tuba
Martina Brodbeck, violoncelle
Laurent Bruttin, clarinette
Sébastien Cordier, percussion
Thierry Debons, percussion
Hans Egidi, alto
Antoine Françoise, piano
Maximilian Haft, violon
Jonathan Haskell, contrebasse
Béatrice Laplante, hautbois
Pierre-Stéphane Meugé, saxophone
Susanne Peters, flûte
Charles Pierron, cor
Noëlle Reymond, contrebasse
Serge Vuille, directeur artistique



Dehors / Dedans

Expérimenter le son de l'intérieur et de l'extérieur

Par Clara Pons

D'où vient le son ? c'est quoi son origine ?

elle est variée, quelquefois c'est le vent qui souffle dans les feuilles, les gouttes sur les vitres, les griffes du chat sur le carrelage, le gargouillis dans ton ventre, le bus qui klaxonne, les chiens qui aboient.

quelquefois il ne raconte rien : il pleut.

Quelquefois il exprime quelque chose: j'ai faim

Mais souvent on ne sait pas vraiment quoi.

Quels sont donc ces sons qui émergent de là-dedans ? C'est difficile à dire sans les voir ...

Et alors, si on ne sait pas ce que c'est, c'est encore plus difficile de les décrypter.

Un bruit mécanique ? des voix ? un animal ?

Une bête qui rit ? ou qui pleure ? Des petits rongeurs qui font tourner leur roue dans leur cage ?

La chose semble se mouvoir derrière, nous murmurer quelquefois quelque chose.

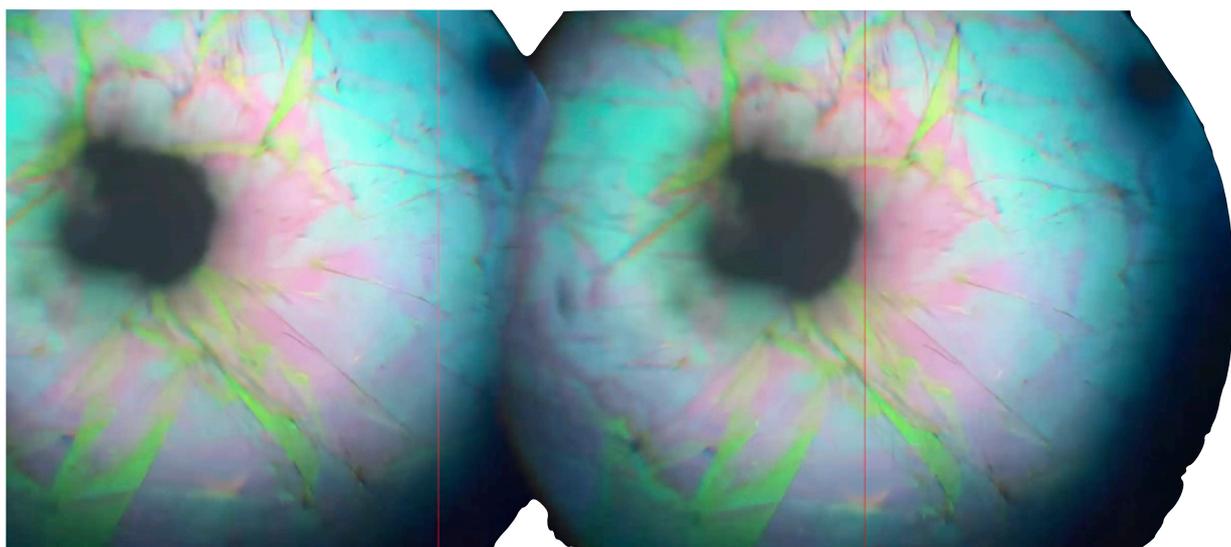
Tout d'un coup, un éclat! Que peut-il bien se passer là-dedans ?

Et si on rentrait voir et découvrir ce qu'est cette étrange créature qu'est le son ?

Entre poils de narine et palais des poumons, cabinet aux miroirs, textures iridescentes, ombres et lumières.

Passer la carapace de l'animal pour découvrir un organisme vivant, vibrant, grinçant, excitant, rampant, soufflant ou même percutant.

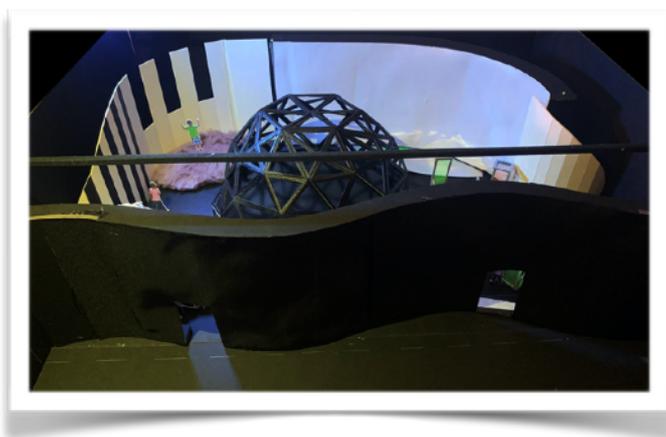
Suivez le guide!



L'espace scénique

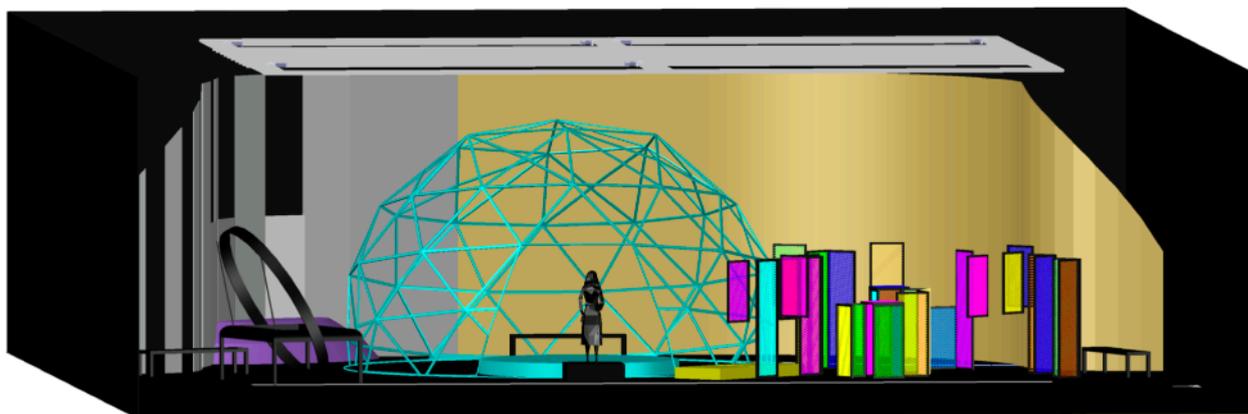
L'installation s'adresse aux enfants à partir de 6 ans et aux adultes curieux.

Inspirée par la démarche de tabula rasa de Ligeti par rapport aux formes lyriques et à l'interrogation de ce qui crée un langage, l'idée derrière l'installation est à la fois de suspendre notre perception visuelle et à la fois de lui donner des fausses pistes.



Dissocier la cause du son et son effet permet de réinterpréter le son qui sinon est souvent dominé en concert par son aspect visuel. Ici, on cherche à réaffecter les sons en ouvrant l'imaginaire. Les types de sons (instruments à vents, à cordes, à clavier, percussions) sont répartis dans des stations qui fonctionnent comme des organes d'un corps, comme une respiration qui pénètre le corps par les narines et la trachée et puis des poumons est envoyée dans toutes les parties du corps.

Ici, c'est le public qui, une fois invité à passer l'épiderme extérieur de la créature, circule tels les globules sanguins d'une station à l'autre, naviguant d'un son à l'autre librement dans le temps et l'espace. Les stations sont conçues pour jouer, s'asseoir, se coucher, s'émerveiller et écouter. Les détails sont agrandis et emphatisés à travers le parcours qui ne permet jamais une vision globale de l'installation mais bien une immersion totale dans l'univers sonore des *Aventures et Nouvelles Aventures* de Ligeti.



Aventures et nouvelles aventures

L'équipe artistique de création

Clara Pons

Clara Pons a étudié la philosophie et le piano, puis l'art vidéo et la réalisation. Elle a été assistante à la mise en scène, entre autres, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, à la Ruhrtriennale et au Théâtre de Bâle. Le travail de Clara Pons explore les différentes couches narratives à l'oeuvre dans la musique, ainsi que le brouillage des frontières entre fiction et réalité.

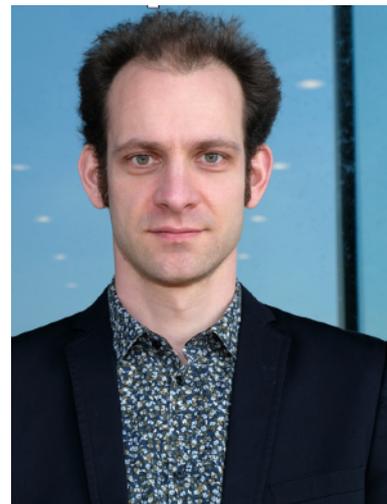
En 2011, sa version scénique du *Schwanengesang* de Schubert est remarquée sur la scène internationale, et se joue entre autres à la Monnaie, à l'Opéra-comique de Berlin, au Theater an der Wien et à l'opéra d'Oslo. Ses réalisations suivantes *IRRSAL/Forbidden Prayers* d'après les chansons de Mörike d'Hugo Wolf (2013), projet *WUNDERHORN* (qui comprend un long métrage et s'inspire des *24 Wunderhorn-Lieder* de Mahler, 2015 à 2017), *Schäferkantatas* (au Festival Bach de Leipzig 2019) ou encore l'opéra de chambre *Penal Colony* de Philip Glass (2018 à 2019) ont également parcouru les scènes européennes.



Florian Kühnle

Après des études d'ingénieur du son pour médias audiovisuels à la Potsdam Film Academy, Florian Kühnle a étudié l'art et les médias à l'Université des Arts de Berlin et a obtenu son diplôme de master. Après avoir travaillé comme ingénieur du son, directeur artistique et assistant artistique, il est actuellement professeur au département Environnements interactifs de l'Université des sciences appliquées de Bielefeld.

Dans les installations et les mises en scène, Florian s'occupe de combiner les aspects spécifiques des espaces physiques avec les éléments multimédias ou numériques tels que la lumière, la projection et le son. Les installations permettent aux spectateurs de découvrir l'espace de manière interactive, sous un nouvel angle. Pour y parvenir, Florian utilise de nombreuses ressources, comme les images en mouvement, le son ainsi ou encore le code informatique et la construction.



Cristina Nyffeler

Née à Berne, Cristina Nyffeler a étudié la scénographie et la conception de costumes à l'Université des arts appliqués de Vienne, à l'Académie des beaux-arts de Berlin Weissensee et à l'Université des arts de Berlin. Depuis 2008, elle travaille comme scénographe et costumière indépendante dans les domaines du théâtre, de l'opéra et de la danse.

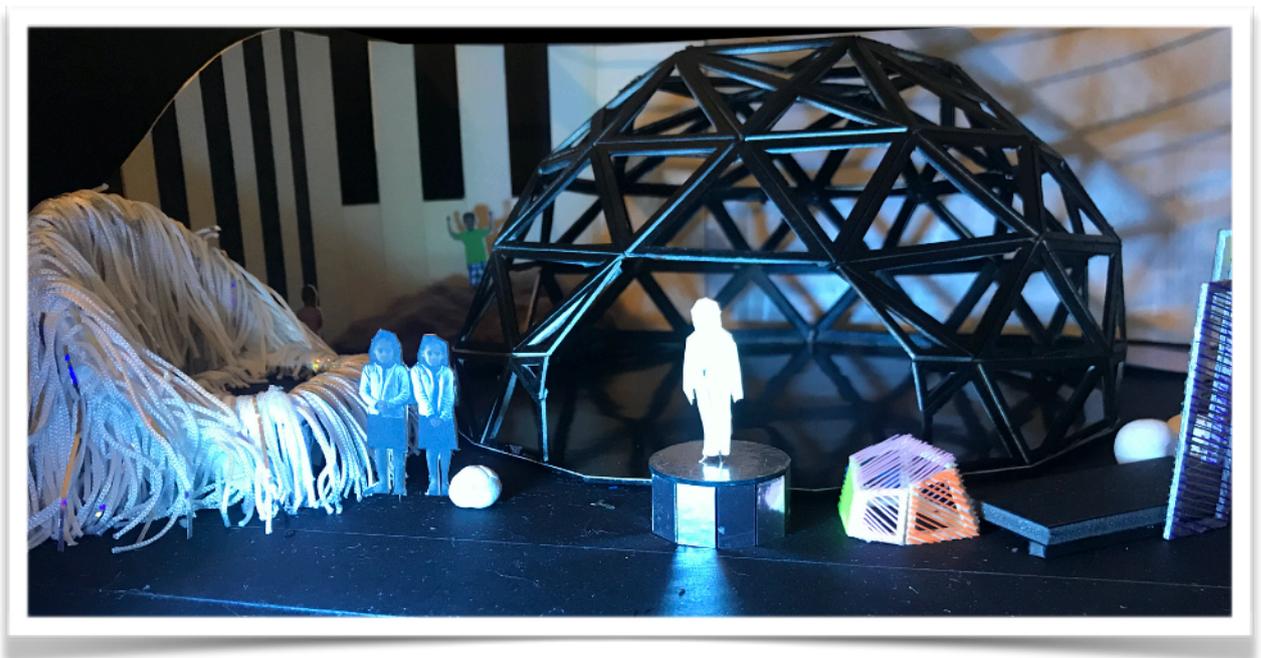
En plus de nombreuses œuvres dans la scène indépendante, ses créations scéniques et de costumes ont été vues au Holland Festival, aux théâtres de Vienne, Constance, Sarrebruck, au Tanzhaus de Zurich, à l'Opéra sur le Rhin, à l'Opéra National de Montpellier et à l'Opéra Comique de Berlin. Elle a déjà collaboré avec Clara Pons sur le *Wunderhorn* et les *Schäferkantatas* au Festival Bach de Leipzig.



Cynthia-ël Hasbani

Cynthia-ël Hasbani est une artiste multimédias berlinoise née à Beyrouth. Après un baccalauréat en arts visuels et animation en 2008 à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts de Beyrouth, elle a développé sa carrière dans la communication visuelle en se concentrant sur la scène musicale et culturelle du Liban. En 2018, elle a terminé sa maîtrise en espaces et médias à l'Université d'Europe des sciences appliquées de Berlin.

Depuis, elle travaille pour de nombreux clients dans des secteurs variés comme les droits de l'homme, le développement social, les arts de la scène et les expositions culturelles. Du design visuel à l'art vidéo, en passant par l'installation interactive et la performance, son travail s'articule autour des rêves, des souvenirs, du mouvement et d'une esthétique inspirée d'une nostalgie des années 90, et du passage de l'analogique au numérique.



En résonance

Aventures et nouvelles aventures ...

... par Ligeti :

Dans mes compositions pour la voix ou pour voix et instruments *Aventures et Nouvelles aventures*, j'ai utilisé un langage artificiel. Ce langage inventé sert en quelque sorte d'emballage, qui contient en son cœur le langage réel. Tous les affects humains, transformés en rituels par les comportements sociaux conventionnels - comme l'accord ou le désaccord, la domination ou la soumission, l'honnêteté ou le mensonge, l'arrogance, la désobéissance, même les plus infimes traces d'ironie présentes derrière un consentement apparent ou, encore, l'admiration cachée derrière un mépris apparent- tout cela, et bien plus encore, peut être exprimé avec précision dans un langage artificiel non sémantique et émotionnel.

Le "texte", écrit en alphabet phonétique, n'a pas précédé la musique ; au contraire, les deux ont pris forme en même temps, ce qui signifie que le texte lui-même est une musique, une composition faite uniquement de sons de la parole. Cette "composition de sons de la parole" est basée sur des relations imaginées entre différents modes de comportement affectif, et non sur un plan abstrait. Techniquement parlant, il existe un système phonétique de sons vocaux groupés et de leurs modifications qui joue un rôle lors de l'exécution de la pièce, mais ceux-ci sont avant tout choisis en fonction de leur capacité à évoquer des émotions sous une forme proche de la parole. La pièce ne met donc pas le texte en musique au sens classique du terme.

On peut plutôt dire que la musique sert de médiateur au texte et vice versa. La musique ne fournit pas un "accompagnement" à la voix. Les parties instrumentales sont écrites de manière à étoffer ou à souligner les sons de la parole : la composition phonétique affecte le territoire même de la musique instrumentale. Cette émotivité exacerbée, ainsi que le langage corporel et les expressions faciales qui en découlent, peut se rapprocher, malgré sa pure musicalité, d'une action scénique imaginaire définie par l'affect plutôt que par le contenu. À l'écoute, nous vivons une sorte d' "opéra", avec des épisodes vécus par des personnages imaginaires sur une scène imaginaire. C'est-à-dire que notre expérience est opposée à notre expérience antérieure de l'opéra : la scène et les protagonistes sont évoqués par la musique en premier lieu. Il ne s'agit pas d'une partition créée pour un opéra ; l' "opéra" a lieu à l'intérieur de la musique elle-même.

György Ligeti

Ligeti ...

... par Ligeti :

Au terme d'une jeunesse tout à fait provinciale en Transylvanie, je me suis rendu à Budapest à 22 ans, après la fin de la guerre, pour y étudier la composition. J'avais alors pour idéal musical un « modernisme hongrois », et pour modèle Bartók. Les *Trois mélodies d'après Weöres* de 1946, ma première année d'études, inaugurent une évolution créatrice brutalement interrompue par l'établissement de la dictature communiste. Avant cette fatidique année 1946, j'étais un jeune intellectuel de gauche typique, hostile aux nazis et aux réactionnaires hongrois. Je croyais en l'utopie socialiste. Mais le « socialisme surréaliste » de Staline nous a valu de telles déceptions et de telles humiliations que j'ai rapidement été immunisé contre toutes les idéologies. Je dois reconnaître que j'ai eu de la chance, car en dépit d'une propagande massive, j'eus la prudence de ne pas adhérer au « Parti ». J'ai pu me dérober au « réalisme socialiste » imposé par le pouvoir (il s'agissait d'ailleurs plutôt d'irréalisme, de démagogie primitive). Mais cela ne m'a pas empêché d'essayer d'écrire une musique qui ne soit ni chromatique, ni dissonante : cela revenait évidemment à tenter de m'adapter, mais je ne perçus d'emblée pas la vanité de ce compromis. Il y avait à l'époque deux moyens d'éviter les textes « progressistes » obligatoires : a) cultiver le folklore b) se réfugier dans les poèmes des classiques hongrois, qui avaient écrits leurs œuvres avant l'arrivée de Lénine au pouvoir. Les *Quatre danses nuptiales* (j'ai réalisé une cinquantaine d'adaptations de chansons populaires de ce genre) représentent un exemple type du moyen « a ». Mon enfance en Transylvanie m'avait familiarisé avec le folklore hongrois et roumain, et mon amour pour la musique populaire était si fort que j'étais persuadé (au début !) d'écrire cela spontanément et par conviction. Les *Cinq mélodies d'après Arany* offrent un exemple de la solution « b ». János Arany était un grand auteur « classique » du XIXe siècle, et il était mort depuis longtemps. En 1952, ces mélodies furent données au cours d'une exécution « interne », c'est-à-dire non publique, réservée aux membres de l'Association des musiciens officielle, et la radio les diffusa également une fois (c'était l'usage dans l'empire soviétique). Mais la quatrième mélodie était trop proche de Debussy, et la cinquième même de Stravinsky, deux compositeurs rigoureusement interdits. Ce qui valut à ces mélodies de se voir interdites, elles aussi. Je compris alors que l'heure n'était pas au compromis. Mieux valait m'acquitter de mes obligations de professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire (ce poste représentait déjà un privilège en soi !) et composer pour le tiroir.

Je n'étais pas le seul dans ce cas : les plus grands poètes vivants – dont mon ami Weöres – n'étaient pas autorisés à publier, les peintres abstraits n'exposaient pas. Le régime avait supprimé toute liberté artistique. Une résistance – passive d'abord – des intellectuels commença à se former. Le soulèvement d'octobre 1956 contre le pouvoir soviétique, une révolte spontanée, imprévisible, fut la conséquence logique de ce processus de cristallisation. (L'expression de « conséquence logique » relève évidemment du jugement a posteriori, car l'histoire ignore la logique rationnelle. Le soulèvement fut porté par les jeunes travailleurs, les écrivains en furent le ferment.) Après l'échec de l'insurrection d'octobre, brutalement écrasée par les chars soviétiques – en 1956, Budapest ressemblait à s'y méprendre à Grozny en 1996 –, quelques deux cent mille personnes se réfugièrent en Autriche. Accompagné de ma femme, je franchis la frontière à pied, clandestinement. J'étais désormais un réfugié libre, mais totalement sans ressources. Ma vie venait de prendre un virage à 180 degrés.

Dans la mesure où Schoenberg, Berg et Webern étaient encore « plus interdits » que Stravinsky et Bartók, la composition dodécaphonique m'avait attiré – à partir de 1950 environ – plus vivement encore que le reste de la musique moderne. Nous ne pouvions entendre que

des bribes d'émissions de radio étrangères, à cause du brouillage. Les partitions, les livres et les disques en provenance de l'Ouest furent interdits jusqu'en 1955. Mais ma femme m'avait procuré par des voies détournées la Philosophie de la nouvelle musique d'Adorno et l'Introduction à la musique de douze sons de Leibowitz. Je ne connaissais pas les compositions de mes contemporains occidentaux, mais nous entendions parler, ça et là, de musique « sérielle » et « électronique ». En février 1957, je me trouvai subitement au pays des merveilles : dans le studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk de Cologne. J'absorbai comme une éponge toutes ces musiques nouvelles, pour moi encore inconnues. Et bientôt, je commençai à écrire ma propre musique, largement influencée par l'avant-garde de Cologne, Darmstadt et Paris, mais toujours fidèle à mes idées personnelles, qui avaient déjà commencé à mûrir graduellement du temps de Budapest. Une de ces idées consistait à faire de la musique à partir de matériau purement phonétique, ou encore à créer des « poèmes » sans signification conceptuelle (ou ne possédant que des contenus purement émotionnels). Cela n'avait rien de véritablement nouveau : j'étais en train de découvrir Schwitters, Joyce, Helms, les lettristes et la poésie abstraite. Au festival de la Société internationale pour la musique contemporaine de Cologne, en 1960 (où l'on donna également mes Apparitions pour orchestre), je fus très impressionné par *Anagrama* de Kagel, une composition réaliste essentiellement à partir de phonèmes (latins). Ma deuxième pièce électronique *Artikulation* – là encore une « œuvre parlée », mais faite de sons de synthèse – fut créée à Cologne dès 1958. Le processus de maturation de mes pièces de musique de chambre phonétiques se prolongea jusque dans la première moitié des années soixante avec *Aventures et Nouvelles Aventures* pour trois chanteurs, flûte, cor, violoncelle, contrebasse, percussion, piano, clavecin – des textes radicalement dépourvus de sens, « construits » (d'après des recettes secrètes), et une musique qui, en dépit de toute son abstraction, suggère des modèles de comportement manifestement affectifs.

Au cours des années soixante et au début des années soixante-dix, mon existence a été marquée par un nouveau tournant fondamental, moins radical que le premier, il est vrai. J'ai à peu près perdu la foi dans le chromatisme intégral. Des rencontres en Californie en 1972 – par exemple avec Harry Partch et sa musique – m'ont ouvert de nouveaux horizons. Certes, je n'ai jamais renié mes affinités avec l'avant-garde de Cologne, Darmstadt et Paris, je suis resté à l'écart des tendances post-modernes et néo-tonales, et pourtant, ma musique a changé. Chaque fois que j'achève une composition, je révise mes propres positions, j'évite les clichés stylistiques, et je n'admets aucune voie qui serait la « seule et vraie ». Je me considère comme ouvert aux influences de toutes sortes, car je suis extrêmement curieux. L'art a pour matériau l'ensemble des cultures et le monde entier. J'ai composé *Le Grand Macabre* en 1974-1977 : les *Mysteries* sont des arrangements de trois airs pour colorature (interprétés par le chef de « police politique secrète »), réduits (magnifiquement !) pour ensemble de chambre par Elgar Howarth. Mon ami Howarth a dirigé la création de l'opéra à Stockholm (1978) ainsi que plusieurs productions ultérieures. Le texte à moitié absurde est un prolongement direct de l'idée d'*Aventures*, plus concret cependant, et la musique renonce au chromatisme. Au cours des années quatre-vingt, mon horizon de compositeur s'est beaucoup élargi. Je suis fasciné par tant de domaines – les mathématiques, les différentes sciences et les multiples cultures, la musique extra-européennes ! L'un de mes nombreux pôles d'intérêt a été la musique du XVI^e siècle et du début du XV^e en France et en Flandres. Sa complexité rythmique et métrique m'a séduit (comme celle des cultures musicales africaines). Les six *Nonsense Madrigals* pour six voix (deux altos, un ténor, deux barytons et une basse) sur des textes anglais remontant pour la plupart à l'époque victorienne et dus pour la plupart à Lewis Carroll (mais reposant aussi sur les sons de l'alphabet anglais) sont des pièces virtuoses, dans lesquelles j'ai cherché à ébaucher une nouvelle harmonie diatonique, ainsi que des dialogues rythmiques.

Parler, chanter, crier, grogner...

la voix dans tous ses états ...

Le site [musiquecontemporaine.fr](http://www.musiquecontemporaine.fr) propose un panorama synthétique de la place de la voix dans la musique au XX^e siècle. Les références citées sont autant de pistes à explorer pour compléter la découverte de Ligeti, et replacer son oeuvre dans son époque et parmi ses contemporains.

La voix est un instrument dont l'usage s'est transformé radicalement à l'époque contemporaine, que ce soit dans son rapport au texte ou dans son approche musicale. À l'aube du XX^e siècle, les œuvres *Sirènes* de Claude Debussy (1897) ou *Noces* d'Igor Stravinsky (1922) font déjà une utilisation particulière de la voix. Mais c'est réellement Arnold Schoenberg qui, en 1912, intègre dans son œuvre le *Pierrot Lunaire* une technique vocale des plus innovantes : le *sprechgesang*. Littéralement, cela se traduit par « parler-chanté ». Dans la préface de l'œuvre, Schoenberg explique : « *la note chantée maintient une hauteur fixe, mais la quitte aussitôt, soit en montant, soit en descendant* ». Cette technique permet ainsi de traduire un panel très large d'états intérieurs, beaucoup plus nuancés que par le simple chant ; de passer du parlé au chanté.

Cela reste cependant exceptionnel et ce n'est qu'après la guerre que l'approche de la voix change totalement, particulièrement dans les années 1960. Tout d'abord, le rapport au texte se modifie. Le compositeur déstructure de plus en plus la phrase, puis le mot, et recourt fréquemment à des onomatopées, des cris, des rires, des râles.^[2] Par exemple, dans *Stripsody* de Cathy Berberian (1966), la chanteuse et compositrice utilise des onomatopées figurant des bruits de la vie courante, des cris d'animaux etc. Cette nouvelle vocalité est surtout consacrée dans la *Sequenza III* pour voix de Luciano Berio (1965) où la chanteuse déstructure complètement le langage et utilise divers degrés de vocalité : cris, chuchotements, rires... Dans *Canti del Capricorno* (1962-1972), Giacinto Scelsi demande d'émettre des sons comme si on vomissait...

La voix peut également être associée à l'électronique, ainsi, dans *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen (1955), « *la voix d'un enfant est enrobée de sons électroniques, voix démultipliée par le jeu des magnétophones, superposée à elle-même, mais dont le timbre reste égal à lui-même, malgré les manipulations inhérentes à ce type de musique, toujours clair et droit comme celui de tous les petits garçons.* »^[3] Dans *Mortuos plango, vivos voco* (1980), le compositeur Jonathan Harvey crée une voix synthétique au moyen du programme CHANT de l'Ircam. « *Figure allégorique de l'humanité, la voix électronique est souvent mise à contribution à travers équivoque ou illusion pour exprimer l'indicible. La voix de la machine conserve, au moins fugitivement, un lien avec le corps, inévitable et incontrôlable. Pourtant, la présence du chanteur fait défaut. Il s'agit d'une présence-absence : présence de la voix, absence du corps qui l'a produite.* »^[4]

1. ↑ Castanet, Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur - Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999 (rééd. 2007).
2. ↑ Gagnard, Madeleine, *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, Fondettes, Van de Velde, 1987.
3. ↑ Mussat, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2002.

Pistes pour la classe

Ligeti, les onomatopées et la BD

Choisir dans la structure de l'oeuvre (page 7 de ce dossier), un, deux ou trois extraits d'*Aventures et Nouvelles Aventures*. Quelles sont les onomatopées et les bruits utilisés ? Les élèves, seuls ou par groupes, pourront reconstituer une fable à partir de l'écoute de la musique, et la restituer au moyen du mode d'écriture de leur choix : récit, scène de théâtre ou même bande dessinée.

Cet exercice permettra de découvrir la musique de Ligeti tout en réfléchissant aux particularités de l'écriture dramatique, romanesque, ou de la bande dessinée.

Pour les plus jeunes, il est possible de faire l'exercice à l'oral : chacun, ou chaque groupe, peut venir tour à tour raconter (ou jouer !) au reste de la classe l'histoire qu'il s'est inventé. On pourra aussi, à l'inverse, demander aux élèves de raconter une histoire connue (conte célèbre, fable...) uniquement avec des onomatopées. Au reste de la classe de deviner de quelle histoire il s'agit !



A la découverte des instruments d'Aventures ...

L'Ensemble Contrechamps, le Grand Théâtre et Vernier Culture se sont associés pour réaliser trois petites capsules vidéos, à voir dans l'espace découverte GTjeux du Grand Théâtre : <https://www.gtg.ch/digital/gtjeux/decouvertes/>

Les clés d'écoute d'*Aventures*... :



Le violon avec Martina :



Le cor avec Charles :



Guide d'écoute : Au-delà des mots, l'émotion

Par Fabrice Farina, collaborateur pédagogique Grand Théâtre

Voici quelques exemples qui permettront de découvrir la partition et de montrer la précision « chirurgicale » de la notation musicale et des indications de Ligeti qui nécessitent, de la part des interprètes, une grande virtuosité dans les changements d'états émotionnels. Car en effet, Ligeti entremêle, dans un contrepoint complexe d'affects, de nombreux états émotionnels : frayeur, joie, moquerie, mélancolie, exaltation, inquiétude, étonnement, stupeur, etc. C'est donc peine perdue de vouloir ici chercher une signification langagière : au contraire, la force de l'écriture est de révéler l'émotion qui se cache généralement derrière le mot ou le langage. Rappelons à ce titre que Ligeti utilisa l'ironie et l'absurde dans *Aventures* et *Nouvelles Aventures* non pas pour inventer en soi de nouvelles formes de langages musicales contemporaines mais pour servir une thématique plus personnelle : fournir des moyens d'expression face à la mort ou du cri face à la mort.

Agitato

The image shows a musical score for the piece 'Agitato' by György Ligeti. The score is divided into five measures, numbered 1 to 5. The tempo is marked '4/4 = 132 Agitato'. The vocal parts are marked with 'S', 'A', and 'B'. The instrumental parts are marked with 'F', 'Cor', 'Vc', and 'Cb'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pppp', 'pp', 'ff', and 'cresc. molto'. The vocal parts are marked with 'S', 'A', and 'B'. The instrumental parts are marked with 'F', 'Cor', 'Vc', and 'Cb'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pppp', 'pp', 'ff', and 'cresc. molto'.

Cadre rouge : la première partie *Agitato* commence par des halètements pouvant se référer au sentiment de la peur/panique, mêlée à la surprise. On peut lire sur la partition les indications suivantes : « très intense, excitation, halètement, respirer avec la bouche ouverte et avec le plus de souffle possible ». La notation en triangle remplace la notation classique, puisque le halètement n'a pas de hauteur de son. Les rythmes sont très complexes car ils visent à reproduire une réaction naturelle d'une personne prise de panique : la transcription d'élément sonore que nous produisons spontanément à l'oral demande, lors d'une transcription à l'écrit, une grande complexité d'écriture car rien n'est régulier dans ce que nous faisons : dans nos expressions, nous n'utilisons jamais un référent temporel (une pulsation régulière) ni de valeurs temporels parfaitement équilibrées et divisibles en multiple de 2 ou de 3 (telle la noire qui se divise en deux croches dans la notation de notre musique occidentale).

Cadre vert : les instruments réalisent un cluster. Le cluster est source de grande tension car les notes proches jouées simultanément créent d'intenses frottements vibratoires si bien qu'on ne peut plus distinguer les hauteurs des notes. Le cluster est aussi utilisé pour sa couleur particulière. Ici, par sa nuance extrêmement douce (*pppp*), il tapisse le fond sonore et crée un espace musical exigu, oppressant, sinistre et lugubre se mariant avec le sentiment de peur qui débute la pièce.

Senza tempo, 23-28"

The image shows a handwritten musical score for a section titled "Senza tempo, 23-28\". The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Bass) and an instrumental ensemble (Flute, Clarinet, Cor, Violoncello, Contrabasse). The vocal parts are heavily annotated with performance instructions in German and French. A green box highlights a section of the Bass part with the instruction "tiefer Seufzer" (deep sigh) and "mit Sehnsucht" (with longing). A blue box highlights a section of the Bass part with the instruction "mit Sehnsucht" (with longing). An orange box highlights a section of the Bass part with the instruction "Drohend (zum publikum)" (menacing (to the audience)). A red box highlights the end of the section with the instruction "plötzlich ausbrachend" (suddenly erupting) and "inspirations-sonorisierter Laut" (inspiration-sonorized sound). The score includes various dynamic markings such as *pppp*, *pp*, *f*, and *fff*, and performance directions like "unmerklich einsetzen" (imperceptibly enter) and "den Ton halten, solange die Luft reicht" (hold the tone as long as the air lasts).

Dans la séquence suivante, le baryton, accompagné par les instruments et les autres chanteurs, effectue un solo où plusieurs états émotionnels se succèdent rapidement. Des indications très précises sont également notées par Ligeti :

Cadre vert : le compositeur indique « tiefer seufzer », « profond soupir » sur « H », où l'on peut lire entre parenthèse des indications sonores pour travailler, dans un crescendo, la matière sonore faite de souffle et de voix : « sans voix, un peu voisé, sans voix ».

Cadre bleu : « Sehnsucht » « avec nostalgie », indique le sentiment de l'émotion à exécuter sur cette note tenue dans un registre aigu de la voix de baryton, qui s'apparente à un gémissement.

Cadre orange : après une série d'halètement, le chanteur exécute ici un glissé rapide du grave à l'aigu sur la consonne « v » avec l'indication « Drohend (zum publikum) » : menaçant (vers le public)

Cadre rouge : ce brève solo se termine par des rires « plötzlich ausbrachend » (en éclatant soudainement) et une **inspiration sonorisée** (bruitée) avec l'indication suivante : « aussi fort que possible comme pour effrayer quelqu'un (zum Alt) ». La parenthèse nous renseigne sur une indication théâtrale : la personne à effrayer est la chanteuse alto, sa voisine de pupitre.

Rond noir : enfin, on peut observer que tous les autres pupitres accompagnent le solo du baryton par un cluster dans la nuance *pppp* (quadruple piano) et possèdent l'indication « unmerklich einsetzen » (imperceptiblement émis). Ligeti apporte le plus grand soin aux couleurs de ses ambiances sonores.

Les traits sont une indication de durée qui suggère que le son dure le temps de l'exécution du solo de baryton. Rien n'est mesuré et ici on ne compte pas les temps : les musiciens écoutent le déroulement des différents modules du baryton et réagissent en temps réel. C'est pour cela qu'il est écrit « **Senza tempo** » en haut à gauche de la partition et le compositeur indique la durée de cette séquence en secondes (entre **23 et 28 secondes**)

A tempo
4 ♩ = 86-90

8 9

Senza tempo 4-5"

S
A
B

molto leggiero
Lachen

pp molto leggiero
Lachen

Stimme: dim
Luft: cresc.

Stimme: dim
Luft: cresc.

ironisch Kommentierend

poco sf
morendo
gliss.
so tief wie möglich
fm → (m)

GP

Cette première phrase de 9 mesures se termine par les trois gestes vocaux suivants :

Cadre rouge : la soprano et l'alto ont une série de notes imitant les intonations du rire « Lachen ». Dans ce contexte d'écriture, les notes donnent un parcours d'intonation plus que des valeurs absolues (dans le sens hauteurs à exécuter avec précision).

Ce rire est teinté d'un sentiment de rire nerveux (rire jaune) provoqué par la peur de la subite inspiration bruyante du baryton, et, à la fois sur un plan musical, est une entrée en imitation du rire précédent (comme dans un canon).

Cadre vert : Cette section utilise la voix chantée. L'indication du compositeur signifie « enlever le son progressivement » tandis que le bruit du souffle, au contraire, est de plus en plus fort, pour finir en « Keuchend » (halètement).

Cadre bleu : le baryton doit ici « ironisch Kommentierend » commenté ironiquement la séquence des voix de femme, en glissant sur un « m » bouche fermée vers le grave « le plus grave possible ».

Cet exemple montre comment l'écriture musicale et la théâtralité fusionnent constamment dans cette œuvre.

2(4) Presto
2(4) $\text{♩} = 35-38$ ($\text{♩} = 70-76$)

[21] [22]

S (f) * ftb xkdf $\text{p}\overset{\text{simile}}{\text{r}}\overset{\text{simile}}{\text{z}}\overset{\text{simile}}{\text{3}}\text{cts}$ $\text{tj}\theta\text{sdc}$ fdj yptksj $\text{tz}\overset{\text{simile}}{\text{z}}\overset{\text{simile}}{\text{v}}\overset{\text{simile}}{\text{b}}\overset{\text{simile}}{\text{3}}\text{tj}\text{s}$ $\text{rxf}\theta$ $\text{p}\overset{\text{simile}}{\text{d}}$ t $\overset{\text{simile}}{\text{d}}\overset{\text{simile}}{\text{3}}\text{ckx}$ $\text{p}\overset{\text{simile}}{\text{f}}\text{s}$ $\text{z}\overset{\text{simile}}{\text{t}}\overset{\text{simile}}{\text{d}}\overset{\text{simile}}{\text{b}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{3}}\text{g}$

A (f)* $\overset{\text{simile}}{\text{3}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{3}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{3}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{3}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{3}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{3}}$
 ϕ $\text{kxtjts}\overset{\text{simile}}{\text{p}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{d}}\overset{\text{simile}}{\text{z}}\overset{\text{simile}}{\text{r}}\overset{\text{simile}}{\text{3}}\text{x}\theta$ $\text{p}\overset{\text{simile}}{\text{f}}$ ckx $\text{tj}\theta\text{f}$ $\text{x}\overset{\text{simile}}{\text{s}}\overset{\text{simile}}{\text{d}}\overset{\text{simile}}{\text{r}}\overset{\text{simile}}{\text{3}}\text{k}$ pts $\overset{\text{simile}}{\text{d}}\overset{\text{simile}}{\text{z}}\overset{\text{simile}}{\text{r}}\overset{\text{simile}}{\text{3}}\text{c}\overset{\text{simile}}{\text{f}}\overset{\text{simile}}{\text{p}}\overset{\text{simile}}{\text{tj}}\overset{\text{simile}}{\text{d}}\overset{\text{simile}}{\text{f}}$ $\text{ts}\overset{\text{simile}}{\text{p}}\overset{\text{simile}}{\text{z}}\overset{\text{simile}}{\text{t}}\overset{\text{simile}}{\text{d}}\overset{\text{simile}}{\text{b}}$

B (f)* $\overset{\text{simile}}{5}$ $\overset{\text{simile}}{5}$ $\overset{\text{simile}}{5}$ $\overset{\text{simile}}{5}$ $\overset{\text{simile}}{5}$ $\overset{\text{simile}}{5}$
 fp $\text{k}\overset{\text{simile}}{\text{f}}\overset{\text{simile}}{\text{3}}\phi$ $\overset{\text{simile}}{\text{ct}}\overset{\text{simile}}{\theta}\overset{\text{simile}}{\text{p}}\overset{\text{simile}}{\text{f}}\overset{\text{simile}}{\text{k}}$ j stc $\overset{\text{simile}}{\phi}\overset{\text{simile}}{\text{j}}\overset{\text{simile}}{\theta}\overset{\text{simile}}{\text{f}}\overset{\text{simile}}{\text{t}}\overset{\text{simile}}{\text{p}}\overset{\text{simile}}{\text{k}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{d}}\overset{\text{simile}}{\text{ÿn}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{b}}\overset{\text{simile}}{\text{ÿn}}$ $\overset{\text{simile}}{\text{t}}\overset{\text{simile}}{\text{k}}\overset{\text{simile}}{\text{c}}\overset{\text{simile}}{\text{p}}\overset{\text{simile}}{\text{f}}$

quasi pizzicato $\overset{\text{simile}}{5}$ simile simile $\overset{\text{simile}}{3+3}$

** sfpp > niente dÿn bÿn tÿn

* Besonders intensives, zum Publikum gerichtetes Flüstern ("stage whisper"). Dabei die (stimmlosen) Laute übertrieben klar artikulieren. NB. In den Pausen nicht ausatmen.

*Traduction : Chuchotement particulièrement intense à destination du public (« chuchotement de scène »)
 Articuler (sans voix) de manière exagérée clairement et fort
 Nb: ne pas expirer pendant les pauses

** Sollte der Bariton das A nicht sicher treffen, kann dieser Ton vom Cellisten mitgespielt werden, in Form eines sehr leisen pizzicato.

**Traduction : Si le baryton ne trouve pas le LA, la note peut être jouée par le violoncelliste grâce à un très léger pizzicato.

L'appareil phonatoire peut produire bien plus que des sons chantés, cet exemple montre l'exploitation d'autres paramètres sonores tel que le bruit des consonnes, ici isolé et stylisé dans un chuchotement. C'est avec une certaine ironie que le compositeur indique « stage whisper » (chuchotement de scène). Le rythme très complexe est justifié, comme dans l'ensemble de l'œuvre, pour restituer dans la notation, la spontanéité de l'oralité.

Cadre rouge : l'émergence de la voix chanté introduit un motif qui sera repris dans la suite du discours musical pour mélanger les modes d'expression et développer cette section.

38 **Lo stesso tempo** ($\frac{4}{2}$ $d=35$) *Die Ausdruckscharaktere stets plötzlich wechseln. Je nach Vorschrift sich einander zuwenden. Die natürlich entstehende Gestik noch etwas steigern. Die stimmhaften Stellen so leise ausführen, dass das gleichzeitige Flüstern nicht überhört wird.*
 („Conversation“)

S *quasi lontano* (ppp) *(mf)* *ante* (pp) *(sf)* *(ppp)* *(fff)* *(fff)*

→ a → e → i → y
 : (sehr klar, fast übertrieben artikulieren)

A *quasi lontano* (ppp) *pochiss. cresc.* *(pp)* *(fff)* *ZUM PUBLIKUM:*

vor sich hin, kontaktlos (pp) *cresc. poco* *(fff)* *3*

B *quasi lontano* (ppp) *pochiss. cresc.* *(pp)* *ZUM PUBLIKUM:* *(fff)*

vor sich hin, kontaktlos: *pppp* *molto leggiero* *poco (sf)* *(fff)*

(plappernd)

Traduction : Les caractères expressifs changent toujours soudainement. Selon les instructions, tournez-vous les uns vers les autres. Augmenter les gestes qui surviennent naturellement. Exécuter les passages sonores très doucement pour ne pas noyer les chuchotements simultanés.

Dans le début de cette troisième partie nommée *Conversation*, voici quelques exemples d'effets vocaux composés dans une écriture contrapuntique (contrepoint : art de composer pour plusieurs voix en superposant des dessins mélodiques).

Cadre rouge : « articuler presque exagérément » les petits ronds sous les voyelles indiquent que les voyelles sont uniquement soufflées (sans voix).

Cadre vert : les consonnes sont utilisées comme précédemment pour procurer des chuchotements percussifs, adressés au public.

Cadre bleu : « pour elle-même, sans contact » ici l'alto doit « marmonner » (murmelnd). Le compositeur élargit sans cesse son discours musical grâce aux diverses possibilités vocales hors de l'usage classique de la voix chantée.

Cadre noir : « plappernd » gazouilli /babillage (son produit par les bébé). L'indication théâtrale (vor sich hin, kontaktlos) écrite pour l'alto est ici reprise.

Une virtuosité théâtrale

Voici, pour terminer, un exemple illustrant la grande virtuosité dans les changements d'états émotionnels que l'interprète doit exécuter.

92 ca. 3''

93 ca. 5''

94 ca. 4''

S (plötzlich ohne Bewegung)

A 1 (mit einer Geste sich zum SOPRAN wendend: (h.f))
pst!! (erzahnend, leicht vorwurfsvoll)
2 (mit einer Geste sich zum SOPRAN wendend: (h.f))
1 pst!!
2 (erzahnend, leicht vorwurfsvoll)

B 3 (wieder sich bewegend) ZUM BARITON:
simile
4 (Anzahl der Leute ungefähr)
5 Lachen (leicht spöttisch, geheimnistuerisch)
6 ZUM BARITON: kokett, sinnlich, katzenhaft - doch stets zurückgehalten
5 (Anzahl der Leute ungefähr) Lachen (leicht spöttisch, geheimnistuerisch)
7 ZUM SOPRAN UND ALT: (fff) hsf t!! f ck tk!

(das Folgende unmittelbar anschliessen)

Perc: PAPIERTÜTE vorbereiten: ohne Geräusch, unmerkbar aufblasen
Vc, Cb: via sord.

Légende :

- 1 : faire un geste vers la soprano
- 2 : réprimandant, légèrement réprobateur
- 3 : en bougeant de nouveau
- 4 : compter les gens de la salle
- 5 : légèrement moqueur secrètement
- 6 : coquette, sensuelle, féline
- 7 : très intense, réprobateur - mystérieux