

musica 2016

N° 02

Mercredi 21 septembre 2016 à 20h30
UGC Ciné Cité Strasbourg Étoile

Music'Arte, Giordano Bruno

opéra filmé en avant-première



© Philippe Stirnweiss

Giordano Bruno (2014-15)
opéra en deux parties et douze scènes

Réalisation TV, **Philippe Béziat**

Musique, **Francesco Filidei**

Livret, **Stefano Busellato**

Mise en scène, **Antoine Gindt**

Scénographie, **Élise Capdenat**

Lumière, **Daniel Lévy**

Costumes, **Fanny Brouste**

Collaboration à la mise en scène, assistante, **Élodie Brémaud**

Dramaturgie, seconde assistante, **Solène Souriau**

Création vidéo, **Tomek Jarolim**

Maquillage, coiffure, **Corinne Blot**

Accessoires, **Pia de Compiègne**

Chef de chant, **Yoan Héreau**

Collaboration au mouvement, **Stéfany Ganachaud**

Ensemble intercontemporain

Direction musicale, **Léo Warynski**

Giordano Bruno, baryton, **Lionel Peintre**

L'inquisiteur 1, ténor, **Jeff Martin**

L'inquisiteur 2, basse, **Ivan Ludlow**

Pape Clément VIII, contre-ténor, **Guilhem Terrail**

Douze voix solistes

Soprano, **Laura Holm, Éléonore Lemaire**

Mezzo-soprano, **Johanne Cassar, Lorraine Tisserant**

Alto, **Charlotte Schumann, Aurélie Bouglé**

Ténor, **Benjamin Aguirre Zubiri, David Tricou**

Baryton, **René Ramos Premier, Julien Clément**

Basse, **Antoine Kessel, Florent Baffi**

Spectacle

Production T&M-Paris
Coproduction Casa da Música, Festival Musica, T2G-CDNCC, Théâtre de Caen,
Fondazione I Teatri di Reggio Emilia
Avec le soutien du Fonds de Création Lyrique/SACD, d'Arcadi Île-de-France
Commande T&M-Paris / Casa da Música, financée par la Ernst von Siemens Music
Foundation – Avec le soutien du Réseau Varèse
Pour *Giordano Bruno*, Antoine Gindt a bénéficié d'une résidence de travail à l'Académie de
France à Rome – Villa Médicis
Le livret de Stefano Busellato est tiré des textes originaux de Giordano Bruno et d'une
sélection réalisée par Nanni Ballestrini
Spectacle créé à la Casa da Música de Porto, le 12 septembre 2015 avec le Remix
Ensemble (sous la direction de Peter Rundel) et Raquel Camarinha (soprano).

operagiordanobruno.com

Film

Captation réalisée le 19 avril 2016 au T2G – Théâtre de Gennevilliers
Assistant, Julien Ravoux
Cadreurs, Julien Ravoux, Thomas Gillot, Antoine Planchot, Guillaume Klein
Montage, Victor Rojas Ulloa
Étalonnage, Stéphanie Bisutti
Trucage, Marie Gascoin (« 11 Décembre »)
Studio, POM'ZED
Prise de son, Olivier Rosset, Manon Fayard, assistés de Simon Becquet (« Dodecaphone »)
Mixage, Olivier Rosset
Production T&M-Paris
En association avec Arte France, Théâtre de Caen, Musica

Sous-titré en français

Retrouvez ce film sur ARTE Concert à partir du 21 septembre 2016

Rencontre musique et texte dans l'opéra
vendredi 30 septembre à 12h30, auditorium de la BNU de Strasbourg
avec C. Galea, A. Gindt, M. Jarrell, P. Manoury, animée par M. Schneider

En partenariat avec ARTE

Avec le soutien de la SACD

L'UGC Ciné Cité Strasbourg Étoile accueille Musica

arte

SACD
SOCIÉTÉ ANONYME DE
COPIE PRIVÉE

CP la culture avec
la copie privée

UGC
CITÉ
STRASBOURG-ÉTOILE

Filmé par Philippe Béziat lors de sa reprise au Théâtre de Gennevilliers en avril dernier, le premier opéra de Francesco Filidei qui a durablement marqué de son empreinte la saison 2015-2016, apparaît avec force dans l'intimité de la mise en scène d'Antoine Gindt.

À Musica 2015, lors de sa création, *Giordano Bruno* avait fait grande impression. Partition foisonnante, puissance du sujet, qualité de l'interprétation étaient étroitement liés dans leur dimension extraordinairement expressive. Après sa première tournée d'automne, la production remontée au Théâtre de Gennevilliers – avec, cette fois, les musiciens de l'Ensemble intercontemporain – a confirmé la place importante de cet ouvrage dans la création lyrique récente.

Les caméras de Philippe Béziat captent au plus près la « passion » de Giordano Bruno (extraordinaire Lionel Peintre), de son arrestation à Venise jusqu'au bûcher à Rome. Les douze scènes qui alternent philosophie et chronologie du procès sont ici rendues au fil de la tension et de l'incarnation des protagonistes par une troupe de chanteurs aussi époustouflante dans leur aboutissement vocal que dans leur engagement scénique.

Présentée en avant-première à Musica 2016 en partenariat avec Arte, la captation filmique de *Giordano Bruno* offre un nouveau regard et une nouvelle écoute à l'opéra du compositeur italien.

FIN DE LA SOIREE (SANS ENTRACTE) : 22H20

Argument

L'action est principalement divisée entre la chronologie du procès de Giordano Bruno (de sa dénonciation à Venise au bûcher) et des scènes directement inspirées de sa philosophie. Chaque scène est composée autour d'une note de la gamme chromatique : le point de départ est le Fa# (première scène, « Préambule ») ; à partir de celui-ci, les scènes liées au procès sont descendantes, alors que les scènes de philosophie sont ascendantes à partir du Sol. La scène 11 reprend à rebours la suite de notes pour revenir, dans la scène 12, au Fa# initial.

Première partie

I - Préambule (Fa#)

Un espace atemporel et crépusculaire : les voix d'hommes évoquent le destin tragique de Giordano Bruno, l'audace de sa pensée philosophique et son opposition obstinée au dogme religieux.

II - Philosophie I : Corps célestes (Sol)

Giordano Bruno, accompagné des voix de femmes, reprend ses thèses visionnaires sur l'infini.

III - Carnaval (Fa)

À Venise, jour de carnaval, hommes et femmes se livrent à une débauche cathartique. L'Inquisiteur I entre et tente de rétablir l'ordre pour annoncer l'arrestation de Giordano Bruno, dénoncé par Mocenigo. La foule, en délire, se rallie à l'Inquisiteur dans une bacchanale effrénée.

IV - Philosophie II : Les quatre éléments (Lab)

Le calme est revenu. Giordano Bruno laisse libre cours à sa pensée allant de l'infiniment petit (« veines ») à l'infiniment grand (« l'éther »). Les femmes, incarnations vocales des quatre éléments, font écho au discours du philosophe.

V - Interrogatoire – Venise (Mi)

1592. Giordano Bruno face au tribunal vénitien. L'Inquisiteur I énumère les chefs d'accusations, Giordano Bruno se défend. Finalement, à genoux, il exprime son repentir et se déclare prêt à abjurer avant que l'Inquisiteur II ne réclame son transfert à Rome.

VI - Philosophie III : La continue mutation (La)

Grande ellipse symbolisant le passage de Venise à Rome. Les hommes et les femmes chantent le mouvement perpétuel de la vie, autre thème cher à Giordano Bruno.

Deuxième partie

VII - Interrogatoire / Torture – Rome (Mib)

1599. Giordano Bruno s'efforce, même sous la torture, de répéter à l'Inquisiteur II qu'il est innocent. Excédé par l'interrogatoire, il abandonne l'idée de sauver sa propre vie ; le Pape fait signe de l'emmener.

VIII - Philosophie IV : Le plaisir est dans le mouvement (Sib)

Giordano Bruno, dans un délire fantasmagorique, trouve du réconfort dans les voix féminines.

IX - Condamnation (Ré)

En présence du Pape et des cardinaux, est prononcée la condamnation de Giordano Bruno. L'Inquisiteur I rappelle les chefs d'accusations, l'Inquisiteur II prononce la sentence, le Pape remet le prisonnier au bras séculier. Les femmes, figurant les enfants de chœur, répètent en coulisse une messe de Palestrina.

X - Philosophie V : Le lever du soleil (Si)

Dernière nuit de Giordano Bruno, incarcéré dans les prisons du Saint-Office.

XI - Bûcher (Do# : Do, Do#, Si, Ré, Sib, Mib, La, Mi, Lab, Fa, Sol)

Place Campo de' Fiori. Giordano Bruno, la langue clouée sur une planche de bois, est amené au bûcher. Les consolateurs l'accompagnent et prient une dernière fois pour le prisonnier.

XII - Philosophie VI : Le souverain Bien (Fa#)

Pendant que le corps se consume, les femmes louent une puissance éternelle et supérieure, rappelant les principes fondamentaux du philosophe.

L'opéra filmé

Le film que nous avons tiré du spectacle *Giordano Bruno* s'inscrit dans le prolongement du travail élaboré en 2013 avec Antoine Gindt pour *Aliados*, opéra de Sebastian Rivas. Même équipe de cadreurs, mêmes positions de caméras sur le plateau, même désir d'offrir au spectateur des points de vue sur les acteurs-chanteurs radicalement différents de ceux qu'offre la salle. En tant que réalisateur, c'est le type de travail que j'aimerais souvent pouvoir mener.

Témoigner d'un spectacle depuis des points de vue plus ou moins objectifs et situés dans le public remplit certes une importante mission, mais « interpréter » le spectacle avec les moyens qui sont les nôtres, la grammaire du cinéma,

la subjectivité du regard, les caméras à leur juste place... voilà un enjeu autrement plus excitant !

Loin de trahir l'« image » du spectacle (déjà différente pour chacun de ses spectateurs...), ce travail en propose un prolongement, avec sa richesse et son intensité propres, exploitant notamment les rapports qu'entretiennent les images et la musique (souvent très loin hors champ) ou la musique et les visages.

L'incarnation des personnages s'offre ici différemment, la convention lyrique est déplacée dans le registre « réaliste » de l'image, un riche laboratoire s'ouvre pour le film-opéra...

Parmi les metteurs en scène d'opéra, Antoine Gindt est de ceux qui ont le goût pour ce travail cinématographique.

Ses dispositifs scénographiques, le casting de ses acteurs-chanteurs, jusqu'au choix même peut-être des œuvres montées, tout semble prédisposé à ce qu'un autre regard se pose sur le spectacle – et je l'en remercie !

Philippe Béziat

Giordano Bruno, musique et mise en scène

Retour sur la création de Giordano Bruno

Entretien avec Francesco Filidei et Antoine Gindt

Maintenant que les répétitions sont terminées et que l'opéra est créé, avez-vous assez de recul pour déterminer les différentes étapes de votre collaboration ? À quel point la mise en scène s'est-elle appuyée sur la musique et comment la musique vit-elle à travers la mise en scène ?

Francesco Filidei : Antoine, le librettiste Stefano Busellato et moi avons beaucoup travaillé ensemble sur la dramaturgie de la pièce. Nous avons fait des parcours très parallèles, où pendant que j'écrivais la musique, nous discutons de chaque scène. Ma musique ne recherchait pas directement des images scéniques mais, à un certain moment, la chose a pris vie et la mise en scène d'Antoine a très bien incarné la tension dramatique qui était au cœur de mon travail. Je n'ai jamais refusé une de ses propositions. Antoine m'a aussi fait comprendre que *Giordano Bruno* ne pouvait se concevoir sans la présence du corps. Au départ, je n'avais envisagé que trois personnages mais j'ai vite compris que la masse était la clé de l'opéra. Les douze voix que j'ai ajoutées sont la présence musicale et théâtrale de la pièce. Le parcours de Giordano Bruno, de son procès jusqu'à cette scène terrible du bûcher, ne pouvait se réaliser sans elles. On retrouve une conscience du corps sur scène qui renforce mon discours musical.

Antoine Gindt : J'ai l'impression que les options de départ étaient tellement partagées que le montage du spectacle n'a jamais été contredit soit par des exigences musicales soit par une mise en scène qui devenait trop indépendante de la musique. La musique n'a jamais bloqué la mise en scène et une surinterprétation dramaturgique n'a été, à aucun moment, à l'encontre de la musique. Les décisions initiales prises par Francesco, notamment vis-à-vis de la structure, ont trouvé une véritable résolution scénique et sont finalement devenues un enjeu théâtral. Par exemple, l'écriture vocale des personnages qui se divise en trois niveaux – Giordano Bruno / le Pape et les deux Inquisiteurs / l'ensemble vocal – m'a amené à traiter ces personnages très différemment. Il était impossible de les mettre en scène de la même manière. Même si nous sommes dans le même lieu scénique, l'endroit où évoluent les douze voix se situe ailleurs que celui où se trouvent les rôles solistes. Ces douze chanteurs ont une grande liberté sur scène que j'ai voulu remettre en question à chaque répétition afin de garder la matière vivante. Au contraire, avec les personnages ecclésiastiques, j'ai travaillé sur un jeu plus strict et codifié. Giordano Bruno, lui, est décalé des deux côtés. Une folie se dégage de lui et le personnage est très lié au travail de l'interprète.

Cet enjeu de la structure des douze scènes qui construisent l'opéra semble avoir une importance majeure pour vous deux. De quelle manière exactement ?

F.F : C'est vrai qu'aujourd'hui je me rends mieux compte de la place que prend la structure dans cet opéra. Chaque scène est construite comme un tableau, dans une tonalité qui correspond à une couleur particulière. Elles s'enchaînent toutes différemment et il était impossible de faire quelque chose de schématique. Il y a des scènes où la transition est assez lente et d'autres où l'on passe très vite dans le tableau d'après. Cependant, si les scènes sont très différentes et suivent une dynamique qui leur est propre, elles n'en sont pas moins liées et interdépendantes. Comme dans un retable, chaque image peut se lire seule mais est soutenue par une construction solide et unifiante. Je compare souvent ces douze scènes à douze tableaux traditionnels d'un retable retenus par un cadre, que j'imagine métallique et très contemporain.

A.G : Mon idée initiale – celle de l'omniprésence des chanteurs sur le plateau – était une manière d'accueillir la structure de la pièce. Elle m'a permis de résoudre la question de l'enchaînement des douze scènes et de créer un continuum scénique qui n'est pas forcément le continuum musical mais qui le renforce. Tout le travail était de savoir comment les scènes allaient se succéder tout en restant des tableaux caractérisés y compris dans la mise en scène car chaque scène correspond à une lumière et un dispositif singulier. J'avais pris pour hypothèse que les tableaux devaient trouver leur force dans les enchaînements car faire sortir les chanteurs nous aurait confrontés à des

problèmes musicaux assez complexes. La présence des chanteurs sur le plateau vient à la fois d'une contrainte musicale et du désir de créer un huis clos dramatique. Elle a été, pendant tout le temps des répétitions, le vrai moteur théâtral.

Vous avez dû vivre très différemment les répétitions. Pour le compositeur, la musique est déjà écrite alors que pour le metteur en scène, le travail commence...

F.F : Pour moi, le plus grand effort dans cet opéra a été l'orchestration. J'ai voulu faire un travail complexe et recherché autant dans le traitement instrumental que dans l'utilisation d'objets. Les répétitions ont donc été difficiles pour moi car l'orchestre arrive tard et il est difficile de reproduire les mêmes effets avec le piano. En plus, j'ai mis un certain temps à m'habituer, à me relaxer et me dire que le travail était derrière moi. Je voulais absolument savoir s'il y avait des problèmes d'écriture ou si les choses allaient pouvoir se résoudre d'elles-mêmes.

A.G : Le temps des répétitions nous a permis de chercher comment le groupe allait exister sur scène. La forme du spectacle s'est inventée en même temps que les répétitions nous le permettaient. Il y avait peu de scènes scénarisées et les paris que j'avais pris en théorie devaient se vérifier dans la pratique. Je me suis concentré sur l'effet de masse que crée ce groupe de chanteurs et ce qu'engendrait leur présence. La grande question qui m'agitait était de savoir comment concrètement identifier les douze voix qui restent abstraites dans le livret mais, au fil du travail, je me suis aperçu que leur présence même les identifiait. J'ai aussi apprécié la patience avec laquelle on a fait surgir le projet. Souvent, il règne une trop grande impatience d'atteindre au plus vite une résolution, musicale ou scénique. Dans ce projet, le temps entre la musique et la mise en scène était équitablement partagé et, même si je suis passé par beaucoup de phases d'interrogation, l'équipe musicale est toujours restée très à l'écoute.

En créant un opéra, vous vous inscrivez dans une tradition bien précise et codée qui peut paraître contraignante. Quelle continuité trouvez-vous entre Giordano Bruno et les grandes œuvres lyriques et, au contraire, comment arrivez-vous à vous en détacher ?

F.F : Dans mon opéra, il y a une réelle volonté d'affronter la tradition de l'opéra qui trouve ses fondements dans la tradition italienne. Pendant un long moment, je n'ai écrit que pour les instruments car je voulais me dégager de la forme et chercher une sensation de théâtre ailleurs. Avec *Giordano Bruno*, je me suis senti assez puissant pour affronter de manière plus directe notre tradition. Les tonalités des scènes respectent une consonance assez

« classique » mais on trouve également une radicalité dans le fait que j'utilise tous les intervalles à disposition dans la macro structure comme dans les détails. J'ai voulu donner une vision contemporaine à un matériau qui peut sembler traditionnel. Aujourd'hui, je me rends compte que *Giordano Bruno* est un récapitulatif de tout ce que j'ai fait, un point d'arrivée et de départ. Un point d'arrivée qui récapitule deux périodes de ma composition, une où je privilégiais la couleur et une autre, le geste. Un point de départ car cela me projette dans une autre direction.

A.G : Quand on est en création totale, il est difficile d'avoir la latitude d'interprétation que nous donne le répertoire. Même lorsqu'on s'attaque à un répertoire très récent, le texte et la musique sont toujours préexistants. Lors d'une création, un rapport d'organicité s'installe entre la mise en scène, le livret et la musique. Elle est induite par deux choses essentielles qui sont le choix du sujet et l'établissement de sa structure musicale.

Propos recueillis par Solène Souriau, le 3 février 2016
© Programme T&M-Paris

Opéra ou retable musical, aux sources de *Giordano Bruno* par Gianluigi Mattiotti

Il y a un geste à l'origine de *Giordano Bruno*, un coup violent, une sorte de « Urschlag », qui résume le contenu dramatique de l'opéra. Un geste lié à un souvenir de la vie de Francesco Filidei, lorsque, enfant, dans une petite église de Sardaigne, il vit le désespoir de sa grand-mère qui frappait de ses mains le cercueil de son grand-père. Ce geste dépouillé, primitif, rituel, était déjà au cœur de *N.N.* (2008), opéra de chambre pour six voix et six percussions sur les funérailles du jeune anarchiste Franco Serantini (tué par la police en 1972 pendant une manifestation antifasciste), conçu comme une représentation sacrée, un mélange de douleur et d'esprit de rébellion. L'idée du sacrifice était également à la base d'une petite œuvre théâtrale, *L'Opera (forse)*, composée en 2009, qui racontait avec un mélange de tragédie et d'ironie l'amour impossible entre un poisson et un oiseau, qui ne pouvait aboutir que dans l'estomac du pêcheur et du chasseur. Comme pour *N.N.*, le compositeur s'est adressé à Stefano Busellato qui, à partir de textes de Giordano Bruno et d'une anthologie de Nanni Balestrini, a écrit le livret : six scènes à caractère biographique, alternées à six autres basées sur des réflexions philosophiques. Les premières racontent, comme six stations d'une Passion, l'histoire du procès, de Venise à Rome, jusqu'à la condamnation et au bûcher au Campo dei Fiori ; les six autres résument la pensée panthéiste de Bruno, axée sur l'idée de l'infini, qui ouvrit la voie à la révolution scientifique.

La partition représente un summum du langage musical récent du compositeur toscan qui, depuis quelques années, a abandonné l'écriture nerveuse, bruitiste et incorporelle de sa première période (de la *Toccata* pour piano à la *Macchina per scoppiare i Pagliacci*, à *Puccini alla caccia*), pour laisser place à une présence très concrète du son, faite d'amples architectures, de structures tonales et modales précises, et à une orientation claire du discours musical. À partir de l'image de Bruno sur le bûcher (comme dans sa pièce récente *Killing Bach*, pour orchestre), à la fois sanglante, destructrice et sacrée, Filidei a construit une dramaturgie de formes fermées et ritualisées, plus proche peut-être d'un retable musical que d'un opéra classique (« On ne peut pas traiter autrement un personnage tel que Giordano Bruno, parce qu'il est une sorte de martyr laïque. Je l'ai imaginé comme les prédelles¹ des autels, avec plusieurs sections consacrées à son histoire »²). La partition a une macrostructure circulaire (semblable à celle du *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni) : à partir du Fa#, chaque scène est composée autour d'une note de la gamme chromatique (descendante pour les scènes biographiques, ascendante pour celles de philosophie). Introduite par de violentes percussions et les *clusters*³ au piano, la scène du Bûcher (XI) reprend à rebours toutes les notes à partir du Do et nous ramène au Fa# dans la scène finale, comme si toutes les scènes revenaient à l'envers, comme si au moment du supplice Bruno revivait les images de sa vie.

Chaque scène a une forme différente et une couleur précise ; le contraste entre les scènes biographiques (rythmiques et lancinantes, qui évoquent bien l'image de la torture) et philosophiques (caractérisées par des textures aériennes, par les polyphonies des voix de femmes, par des effets sidéraux, des sifflements et des turbulences qui représentent l'abstraction de la pensée) est net et dramaturgiquement très efficace. Chaque scène est aussi construite sur une structure harmonique distincte, très claire. La scène des Quatre Éléments (IV), par exemple, axée sur une gamme ascendante en La bémol, superpose lentement de denses couches d'harmonies, chantées par les voix de femmes, qui évoquent la Terre, l'Air, l'Eau et le Feu. La gamme arrive au La bémol lorsque l'Éther, « pénétrant toute chose », est mentionné ; la gamme tempérée devient alors mésotonique et descendante, comme un épilogue sinistre qui introduit la scène de l'Interrogatoire (V). La structure de la scène VI est, quant à elle, basée sur des accords de six notes, qui sont tour à tour remplacées en suivant le cycle des quintes. La dimension harmonique obtenue correspond parfaitement à l'idée de mouvement perpétuel de la vie, de la Continue Mutation.

L'opéra emploie des solutions musicales très hétérogènes, aux inspirations différentes (du chant grégorien à Palestrina, Ligeti, Sciarrino), accompagnées d'une écriture musicale virtuose, ciselée dans chaque détail, très connotée, faite de références symboliques et de renvois explicites aux sons de la nature

(les cris d'animaux dans la scène X, ou les applaudissements dans la scène XI, qui imitent le crépitement du feu et suggèrent la fin de l'opéra). Il y a aussi de nombreuses citations de l'opéra italien : l'époque choisie, la torture, les liturgies solennelles, l'Inquisition, la condamnation au bûcher (qui rappellent *Tosca*, *Don Carlo*, *Il Trovatore*, et même le *Prigioniero* de Dallapiccola), l'architecture dramaturgique, l'importance accordée au chant. Là aussi, la grande variété des styles et l'enchevêtrement des voix des quatre solistes et des deux groupes choraux (féminin et masculin) illustrent, de manière très incisive, les différents tableaux de l'opéra. Dans la scène de l'Interrogatoire (V), composée autour d'une gamme chromatique descendante, les courts fragments répétés à partir de la question de l'Inquisiteur I (« Voilà. Réponds : nom et profession ») rappellent le style vocal de Sciarrino, même si la structure mélodique est bien plus régulière. Cette fragmentation déclenche un dialogue de plus en plus serré entre Bruno et l'Inquisiteur I, et aboutit aux négations de Bruno, suivies d'une attitude plus persuasive de l'Inquisiteur (« Au nom de tout l'amour, et en toute affection je te dis de dire ouvertement ce que tu as dit et écrit »), qui entonne une ample courbe mélodique, presque puccinienne. La scène de la Torture (VII) contient une opposition semblable : elle commence par une phrase répétée par Bruno (« Je dis, confirme, répète ») et se poursuit avec un dialogue avec l'Inquisiteur II, un *bicinium*⁴ très serré, composé de courts fragments rythmés qui se suivent jusqu'à un *fortissimo* crié. Aux interrogations menaçantes de l'Inquisiteur, Bruno répond par une sorte d'*aria* sur les mots « Vedo vuoto vedo vano », que Filidei rapproche de la structure du « Vissi d'arte, vissi d'amore » de Puccini, composée de rares intervalles, de phrases courtes et d'un mouvement parallèle des harmonies. Dans la scène de la Condamnation (IX), la simultanéité des différentes situations musicales est soulignée par l'emploi de plusieurs styles vocaux : la fioriture de l'air du Pape, la litanie des deux Inquisiteurs, une version hétérophonique et déformée de *Oremus pro Pontefice nostro* entonnée par les Cardinaux (voix d'hommes), des fragments de la *Missa sine Nomine* de Palestrina chantée par les enfants de chœur (voix de femmes). Et, sur ce fond de polyphonies liturgiques, on aperçoit encore facilement la référence à *Tosca*.

1. Partie inférieure d'un retable.

2. Entretien avec Francesco Filidei, réalisé par Gianluigi Mattiotti à Berlin le 22 janvier 2016.

3. En musique, grappe de sons voisins, agrégat de notes espacées d'un intervalle de secondes.

4. Composition à deux voix.

Les auteurs

Francesco Filidei, Musique
Italie (1973)

« Musicien de la fugacité, du geste qui effleure, de la vibration légère qui sourd de chaque instrument/objet », écrit Michèle Tosi à l'occasion de la sortie en 2015 de l'ouvrage monographique *Dans la peau du son* que lui consacre l'Ensemble 2e2m. Francesco Filidei n'hésite pas à jouer avec la perception de l'auditeur, à proposer des sonorités inouïes et à détourner les modes de jeu habituels des instruments. Ses recherches se portent tout particulièrement sur le son et l'absence de son, parfois aux confins du silence, du plus infime au plus tonitruant. Au cœur de ses recherches également, le temps : « Je sculpte et colore le temps, le découpe en segments. (...)

Je l'agence avec des signaux qui sont sons, silences, gestes, le tout attaché à la perception. »

Brillant organiste et compositeur, Francesco Filidei est diplômé du Conservatoire de Florence et du CNSMD de Paris. Il a complété sa formation lors de résidences à l'Académie Schloss Solitude, à la Casa de Velázquez et à la Villa Médicis. Ses œuvres sont interprétées par des formations renommées telles que les orchestres de la WDR, de la SWR, le RSO Wien, le Tokyo Philharmonic ou les ensembles musikFabrik, Klangforum Wien et Ensemble intercontemporain.

Il a enseigné la composition à Royaumont, à la Iowa University, à Takefu (Japon) ou encore aux Internationales Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt en 2016. Récemment, sa *Ballata n.6 "Canzone"* pour harmonica et ensemble a été créée par Gianluca Littera et 2e2m, ainsi que *Notturmo sulle corde vuote*, par le Quatuor Béla. Ses œuvres sont éditées par RaiCom.

<http://francescofilidei.com> / www.rai-com.com/edizioni-musicali.php

Stefano Busellato, Livret
Italie (1974)

Stefano Busellato s'est spécialisé en Sciences de la Culture à l'École Internationale de Hautes Études de Modène, et il est titulaire d'un doctorat en Histoire de la Philosophie à l'Université de Macerata. Actuellement, il enseigne la philosophie contemporaine à l'Université de São Paulo (Brésil).

Il écrit, coordonne et traduit de nombreuses monographies, notamment *Nietzsche e Bruno. Un incontro postumo* (1999), *Guarigioni, rinascite e metamorfosi. Studi su Goethe, Schopenhauer e Nietzsche* (2010) ou encore *Schopenhauer lettore di Spinoza* (2015).

Poète et auteur d'articles sur la poésie du XX^e siècle, il a publié des recueils lyriques comme *Tutto è bene quel che finisce* (2004) et *Chi non muore* (2012). Pour Francesco Filidei, il a également écrit le livret de *N.N. La morte dell'anarchico Serantini* (2008), ainsi que le texte de *Dormo molto amore* (2013).

Antoine Gindt, Mise en scène
France (1961)

Antoine Gindt est metteur en scène et producteur, directeur de T&M-Paris depuis 1997 après avoir été codirecteur de l'Atem avec Georges Aperghis. Ce fervent défenseur de la musique contemporaine a commandé et produit de nombreux opéras et spectacles musicaux (Georges Aperghis, Oscar Bianchi, James Dillon, Pascal Dusapin ou Heiner Goebbels) et présenté des œuvres en création française. Il a notamment réalisé les mises en scène de *Consequenza, un hommage à Luciano Berio* (2006), *Kafka-Fragmente* de György Kurtág (2007), *The Rake's Progress* d'Igor Stravinski (2007 et 2009), *Ring Saga* d'après le *Ring* de Wagner – spectacle en trois journées présenté en création française à Musica et repris en tournée en Europe – ou encore *Aliados* de Sebastian Rivas ainsi que *Wanderer, post scriptum* en 2013.

Ses mises en scène cherchent à faire ressortir l'ensemble des énergies créées par les relations entre les personnages. La question du regard est primordiale dans son travail, et cherche à favoriser l'écoute.

Antoine Gindt est par ailleurs membre fondateur puis président du Réseau Varèse de 2002 à 2015 et conseiller à la programmation de Musica de 2006 à 2015. En 2009, il dirige l'Atelier Opéra en Création du Festival d'Aix-en-Provence et en 2012, il enseigne avec Giorgio Battistelli à l'Accademia Chigiana de Sienne. En 2016, il met en scène l'opéra de Betsy Jolas *Iliade l'amour*.

www.antoinegindt.com / www.theatre-musique.com

Philippe Béziat, Réalisation
France (1963)

Philippe Béziat a réalisé de nombreux films documentaires sur la musique tels que *Passions d'opéra – 60 ans d'art lyrique à Aix-en-Provence* (2008), *De mémoire d'orchestre* avec l'Orchestre National de France (2004) et *Mozart, Ligeti et Le Banquet* (2001). Son travail l'a amené à travailler, entre autres, avec le chef et claveciniste Rinaldo Alessandrini – notamment pour *Les Quatre Saisons d'Antoine* en 2012 – et avec Marc Minkowski, avec qui il a réalisé plusieurs documentaires pour France 2, Mezzo ou Arte ainsi que le

documentaire-opéra *Pelléas et Mélisande, le chant des aveugles*, mis en scène par Olivier Py et sorti en salle en mars 2009.

Il a par ailleurs effectué les captations de *La pietra del paragone* de Rossini, mis en scène par Giorgio Barbiero Corsetti et Pierrick Sorin, *Der Ring des Nibelungen* de Wagner dans la production de Robert Wilson ou encore *Tourbillons* de Georges Aperghis et Olivier Cadiot.

Philippe Béziat a également réalisé plusieurs courts-métrages de fiction.

En 2012 est sorti en salle son film *Noces* relatant la relation entre Ramuz et Stravinsky autour de la création de l'œuvre éponyme. La même année sort *Traviata et nous*, documentaire-opéra sur le travail de mise en scène conduit par Jean-François Sivadier dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence 2011, avec Nathalie Dessay et Louis Langrée à la tête du London Symphony Orchestra. Avec T&M-Paris, il a réalisé la captation de *Ring Saga*, version de *l'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner mise en scène par Antoine Gindt (2011), ainsi que la réalisation live pour *Aliados* de Sebastian Rivas (2013).

Prochaines manifestations

N°3 - Jeudi 22 septembre à 12h30, Bibliothèque nationale et universitaire
RENCONTRE AUTOUR DES MUSIQUES ÉLECTROACOUSTIQUES

N°4 - Jeudi 22 septembre à 12h30, Salle de la Bourse
JEUNES TALENTS, MUSIQUE ACOUSMATIQUE atelier-concert

N°5 - Jeudi 22 septembre à 20h30, PMC - Salle Érasme
2001, L'ODYSSÉE DE L'ESPACE ciné-concert d'ouverture

Retrouvez toute la programmation
et commandez vos billets en ligne sur :

www.festival-musica.org

Partenaires de Musica

Musica est subventionné par

Le Ministère de la Culture et de la Communication
Direction Générale de la Création artistique (DGCA)
Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace
Champagne-Ardenne Lorraine (DRAC)

La Ville de Strasbourg

La Région Alsace Champagne-Ardenne Lorraine

Le Conseil Départemental du Bas-Rhin



Avec le soutien financier de

Société des Auteurs, Compositeurs, et Éditeurs
de Musique (Sacem)

Fondation Jean-Luc Lagardère

Ernst von Siemens Musikstiftung

Administration des droits des artistes et musiciens
interprètes (ADAMI)

Centre national cinématographique et de l'image
animée (CNC)

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
(SACD)

ARTE

Fonds pour la Création Musicale (FCM)

Consulat général d'Autriche

Acción Cultural Española (AC/E)

Avec l'aide des partenaires culturels

Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg

Conservatoire de Strasbourg

Église protestante Saint Pierre le Jeune

Église réformée du Bouclier

Haute école des arts du Rhin (HEAR)

Labex GREAM

Le Point d'Eau - Ostwald

Opéra national du Rhin

Orchestre philharmonique de Strasbourg

Rectorat de Strasbourg

Théâtre de Haute-pierre

Theater Basel

UGC Ciné Cité Strasbourg Étoile

Université de Strasbourg

Avec le concours de

Agence Culturelle d'Alsace

AMB Communication

Ariam Île-de-France

Fichtner Tontechnik

FL Structure

Klavierservice Manuel Gillmeister

Lagoona

Services de la Ville de Strasbourg

Villa Sturm

Les partenaires médias de Musica

ARTE Concert

Dernières Nouvelles d'Alsace

France 3 Alsace

France Musique

Télérama

festival
musica
2016

21 sept — 8 oct

Strasbourg