

ΥΠΟΘΕΣΙΣ

HYPOTHESIS

Jan Michiels, piano*

* Steinway, 1875 (Collection Chris Maene) – Steinway, 2007 (Luigi Nono: CD 2, track 1;
Heinz Holliger: CD 3, tracks 6-12)

Recording: 9 - 12 december 2012, Royal Conservatory Brussels, Belgium – Recording producer, sound engineer, editing, mastering: Yannick Willox (Acoustic Recording Service) – Cover Picture: Fondamente Nuove © Christopher Thomas (from the book 'Venice in Solitude' by Christopher Thomas) – Design: mpointhproduction – Executive producer: Frederik Styns



Total time 62'15

CD 1 ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΠΥΡΦΟΡΟΣ PROMETHEUS THE FIRE-BRINGER

Franz Liszt (1811-1886)		
01	Die Wiege. Andante (from <i>Von der Wiege bis zum Grabe</i> , S. 512 (1882))	5'47
Richard Wagner (1813-1883) / Transcr. Zoltan Kocsis		
02	Vorspiel (from <i>Tristan und Isolde</i> (1859))	9'13
Franz Liszt		
03	R.W. – Venezia, S. 201 (1883)	2'57
Ludwig van Beethoven (1770-1827)		
Die Geschöpfe des Prometheus, op.43 (1801)		
04	Overtura: Adagio - Allegro molto con brio	5'03
05	Introduzione: La tempesta. Allegro non troppo	2'05
06	Atto Primo: Poco Adagio	3'38
07	Atto Primo: Adagio - Allegro con brio	1'32
08	Atto Primo: Allegro vivace	2'35
Franz Liszt		
09	Der Kampf um's Dasein. Agitato rapido (from <i>Von der Wiege bis zum Grabe</i> , S. 512 (1882))	3'22
Ludwig van Beethoven		
Die Geschöpfe des Prometheus, op.43 (1801)		
10	Atto Secondo: Maestoso - Andante	1'38
11	Atto Secondo: Adagio - Andante Quasi allegretto	7'33
12	Atto Secondo: Un poco Adagio - Allegretto	1'18
13	Atto Secondo: Grave	4'31
14	Atto Secondo: Allegro con brio (Danza eroica)	7'16
15	Atto Secondo: Adagio (Tragica scena)	3'45

CD 2
ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ
PROMETHEUS BOUND

01	Luigi Nonosofferte onde serene... (1976)	14'13
	Ludwig van Beethoven Die Geschöpfe des Prometheus, op.43 (1801)	
02	Atto Secondo: Pastorale. Allegro	2'38
03	Atto Secondo: Coro di Gioja. Andante	0'18
04	Atto Secondo: Solo di Gioja. Maestoso	2'51
05	Atto Secondo: Terzettino Grotteschi. Allegro	3'54
06	Atto Secondo: Solo della Cassentini. Andante	4'43
07	Atto Secondo: Solo di Vigano. Andantino	4'21
08	Atto Secondo: Finale. Allegretto (Danze festive)	6'31
	Franz Liszt	
09	Zum Grabe: die Wiege des zukünftiges Lebens. Moderato quasi andante	7'42
	(from <i>Von der Wiege bis zum Grabe</i> , S. 512 (1882))	
10	Am Grabe Richard Wagners, S. 202 (1883)	3'14
	Richard Wagner / Transcr. Franz Liszt	
11	Isoldens Liebestod, S. 447 (Transcr. 1868) (from <i>Tristan und Isolde</i> (1859))	6'32
12	Feierlicher Marsch, S. 450 (Transcr. 1882) (from <i>Parsifal</i> (1882))	10'45

Total time 67'45

CD 3
ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΑΥΟΜΕΝΟΣ
PROMETHEUS UNBOUND

	Franz Liszt	
01	La Lugubre Gondola I, S. 200/1 (1882)	4'14
02	Unstern! Sinistre, disastro (1881), S. 208	4'29
	Johann Sebastian Bach (1685-1750)	
03	Sinfonia No. 9 in F minor, BWV 795	2'59
04	Sinfonia No. 15 in B minor, BWV 801	1'29
	Franz Liszt	
05	Csárdás (from <i>Two Csárdás</i> , S. 225 (1884))	1'54
	Heinz Holliger (*1939) Partita (1999)	
06	Praeludium "Innere Stimme"	5'16
07	Fuga	6'11
08	Barcarola	2'55
09	Sphynxen für Sch. (Intermezzo I)	2'16
10	Petit "Csárdás obstiné"	1'02
11	Sphynxen für Sch. (Intermezzo II)	3'20
12	Ciacona monoritmica	10'58
	Franz Liszt	
13	Csárdás obstiné (from <i>Two Csárdás</i> , S. 225 (1884))	3'29
	Johann Sebastian Bach	
14-15	Prelude and Fugue No. 23 in B major, BWV 893*	5'34
16-17	Prelude and Fugue No. 11 in F major, BWV 880* *(from the <i>Well-tempered Clavier</i> , Book 2)	4'59
	Franz Liszt	
18	Nuages gris, S. 199 (1881)	2'37
19	La Lugubre Gondola II, S. 200/2 (1882)	7'39

Total time 71'24

Luigi Nono is, I would argue, one of the most fascinating composers of the second half of the 20th century. Why? I can answer that instinctively. When asked why he wrote *Prometeo* – an opera on the subject of Prometheus for vocal and instrumental soloists, choir, speakers, various groups of instruments, live electronics and two conductors – Nono replied: ‘My answer is that the character of Prometheus is a symbol of an endless search and infinite discovery; of boundaries defined, broken, and transgressed. Prometheus is by no means superhuman; rather, he is the incarnation of perpetual restlessness, of the fear of the unknown and unrevealed [...] And when I say that, I don’t mean “radical” in an aphoristic way, as used by the neo-avant-garde. This isn’t about the clash of old and new; what I find fascinating is the suppressed angst that’s partly responsible for the (dis)continuity of a human life.’ The libretto for *Prometeo*, written by Massimo Cacciari and further adapted by Nono himself, is a collage of different texts spanning Western culture: from Greek myth to Friedrich Hölderlin and Walter Benjamin. The subject is nothing less than the birth of civilisation, and that civilisation’s past and possible future. *Prometeo* is subtitled *tragedia dell’ascolto* – the tragedy of listening. In this case, the tragedy lies in the contrast between the Western tradition of teleological perception and thought (the suffering of Prometheus and the human race) and new conceptualisations which emphasise simultaneity and open-endedness. The universe becomes a multiverse, seeing and hearing become relative: after all, our ears *do* see in all directions.

As a result, the space in which *Prometeo* is performed is of prime importance. For the 1985 premiere (San Lorenzo, Venice), Nono commissioned an architect Renzo Piano, who created a wooden, ship-like structure which held both musicians and audience, connecting them via a live electronics system. On its journey, *Prometeo* navigates a course past islands (*isole*), interludes and stasima (a reference to the choruses of Greek tragedy) which conjure up Luigi Nono’s home port of Venice. In this city of lagoons, the intriguing labyrinth of canals and alleyways transforms the act of listening into a unique experience: some sounds seem to drift across the water forever, while others are cut abruptly short. And then there is the jewel in la Serenissima’s crown: San Marco’s Basilica, where Adriaen Willaert and the Gabrielis composed for their *cori spezzati* – a historical parallel for many a page in *Prometeo*.

As is evident from Nono’s libretto, the Prometheus myth has been a perennial source of artistic inspiration throughout Western history. Of all the classical myths, it is probably the most flexible, each successive age illuminating new aspects of the story without distorting its essence. Prometheus personifies the human condition, its capacity both for innovative brilliance and anguished suffering. The Titan’s fire – stolen from Zeus, king of the gods, as a present for mortals – can be interpreted as a metaphor for forbidden knowledge, conscious thought, political power, and artistic inspiration. Prometheus has always helped people to explore, question, and challenge the limits of the self. The etymology of his name, *forward thinker*, also points to his role in helping humans overcome their limited understanding of the future. Hope, technology and prophecy are all part of Prometheus’ complex gift.

The only surviving work from classical antiquity dedicated entirely to Prometheus is a tragedy by Aiskhylos, (c. 525/24 - 456/55 BC), *Prometheus Desmotes* (*Prometheus Bound*). A brief outline: in a desolate landscape, Hephaistos, the god of fire, ties Prometheus to a rock at Zeus’ behest. A procession of characters then appears: first a chorus of the daughters of Okeanos, god of all the Earth’s waters,

followed by their father himself. Prometheus explains that the reason for his punishment was his gift to humankind: *πᾶσαι τέχναι βροτοσιν ἐκ Προμηθέως* (l.506) (*all human knowledge comes from Prometheus*). Then an unexpected guest appears: Io, who was seduced by Zeus and thus incurred the hatred of his wife Hera, who condemned her to roam the world as a heifer. Prometheus tells Io that within thirteen generations, she will bear a son – Herakles – who will set him free. He also mentions a secret, known only to himself, which has the power to save Zeus from certain downfall. Finally, Hermes, the messenger of the gods, appears: Zeus commands Prometheus to disclose the secret. The Titan's refusal is greeted with a new punishment from Olympus: each day, a vulture comes to peck out Prometheus' liver, and each night, the savaged pieces grow back. *Prometheus Bound* ends with Prometheus being banished to the depths of Tartaros by Zeus' thunderbolt.

8

Although we know that Aiskhylos wrote a Promethean trilogy, both the other tragedies – *Prometheus Pyrforos* (*Prometheus the Fire-Bringer*) and *Prometheus Luomenos* (*Prometheus Unbound*) have been lost save for the titles and a few fragments. Even the order of the trilogy has not survived, although the established consensus among classicists is *Pyrforos* – *Desmotes* – *Luomenos*. *Prometheus the Fire-Bringer* presumably dealt with the Prometheus' theft of fire from Olympus and gift of it to the human race, while *Prometheus Unbound* may have depicted the Titan's enduring suffering and eventual release, fulfilling his own prediction in *Prometheus Bound*. A few lines from *Prometheus Pyrkaeos* (*Prometheus the Fire-Kindler*) also survive. This was a satyr play – a burlesque drama shown after a tragic trilogy, prominently featuring satyrs (half-man, half-goat). The likely subject-matter was Prometheus' triumph over Zeus, culminating in the establishment of the Prometheia, the Athenian torch race held in the Titan's honour.

This, then, is a general outline of Aiskhylos' depiction of Prometheus. Surviving manuscripts of ancient dramatic texts often include a *hypothesis* (a plot summary which

introduced the play's characters) as a form of preface. Perhaps, then, I might provide a *hypothesis* of my own for the composers included in this musical trilogy. This recording could be viewed metaphorically as a forest of sound branching through and over classical ruins, with music which is either about Prometheus or closely linked to him in terms of subject. A substantial portion of these CDs is dedicated to a Titan of Western music: Ludwig van Beethoven. On 28 March 1801 a new ballet by Salvatore Viganó, entitled *Die Geschöpfe des Prometheus* (*The Creatures of Prometheus*) was performed in Vienna. On the day of the premiere, theatre-goers were able to read the following: *the basis of this allegorical ballet is the myth of Prometheus [...], who found the people of his time living in ignorance, civilised them, and instructed them in morality through imparting the arts and sciences*. A later text (by Carlo Ritorni) summarises the plot of *Die Geschöpfe*:

The Creatures of Prometheus or The power of music and dance:

Pursued by heaven's thunderous wrath (a fine setting for the tempestuous overture [Introduzione – Tempesta]), Prometheus runs out of the woods towards two clay figures, and with frenzied haste raises the sacred flame to their breasts. His work done, he sinks down, exhausted, to lean against a rock; but as he does so, life and movement flood into the figures, which suddenly become what previously they had merely resembled: a man [Viganó] and a woman [Casentini]. Prometheus jumps up ecstatically and inspects his creatures. Filled with paternal love, he invites them into his home; this, however, fails to kindle in them any feeling which might show evidence of reason: on the contrary, they do not turn towards him, but fall slowly to the ground [...] He tries once again lovingly to convince them; but they [...] do not understand his words and try to buy time [Act I, No. 1]. In desperation, the Titan turns to threats [Act I, No. 2 – opening]; but as those too achieve nothing, he grows angry, convinced he must destroy his own creations. However, an inner, higher voice checks his

9

impulse [Act I, No. 2 – ending], and the affection he initially felt returns. Making it clear that he has formed a new plan, he takes the pair and drags them off elsewhere [Act I, No. 3]. Act II is set on Parnassus, and features Apollo, the Muses, the Graces, Bacchus and Pan with followers, Orpheus, Amphion, and Arion [...] Prometheus appears, presents his children to Apollo [Act II, No. 4], and petitions him to instruct them in the arts and sciences. Phoebus nods, upon which Euterpe and Amphion take up their instruments. Listening to their music, the young pair begin to show signs of reason and understanding, to see the beauty of nature and experience emotion [...] [Act II, No. 5]. Recognising Prometheus as the object of their gratitude and love, they throw themselves down before him and embrace him passionately [Act II, No. 7]. Meanwhile, Terpsichore, accompanied by the Graces [Act II, No. 6], joins Bacchus and the Bacchantes in performing a heroic dance [Act II, No. 8]. The creatures of Prometheus want to join the dance, but Melpomene [the muse of tragedy] intervenes and shows the young people a tragic scene which petrifies them: death determining the span of human life. As the Titan, watching his creatures shudder, reproaches himself for having created wretches condemned to a life of such suffering, Melpomene takes a dagger and murders him [Act II, No. 9]. But the next scene is playful and light-hearted, for Thalia [the muse of comedy] banishes his children's tears: she places her grinning mask in front of their faces while Pan [Act II, No. 10], leading his fauns in a comic dance [Act II, No. 13] brings the dead Titan back to life; and the joyous dances that follow bring the piece to a close¹.

A word here on the dances in Act II: the dancer Gioja, who played Bacchus (Act II, Nos. 11 and 12) may have joined in with the Fauns' grotesque dance in No. 13. Next, Prometheus' two children (Casentini and Viganó) have a solo dance each (Nos. 14 and 15), and finally the Titan, delighted with his handiwork, looks on triumphantly during the climactic *Danze festive*. Beethoven's fondness for this ballet is indicated

by the fact that he also wrote a piano arrangement of it. Indeed, the main theme from *Danze festive* even recurs in the finale of the *Eroica*.

There is a story that, a few years before his death, Beethoven kissed the young Franz Liszt on the forehead, saying *may your art bring joy to humanity*. This was a memory Liszt treasured for the rest of his life. 19th-century music history would undoubtedly have been very different without the godfather of pianists. Take the new genre Liszt created – the symphonic poem – where an external stimulus serves as the chief source of musical inspiration (*Von der Wiege bis zum Grabe* (*From the Cradle to the Grave*) is an all too little-known example; incidentally, Liszt also composed a *Prométhée*). And then, towards the end of his life, Liszt astonished friend and foe alike by adopting a radically modernised and austere idiom. *Unstern! Sinistre, Nuages gris, Csárdás* and *Csárdás obstiné, La lugubre gondola I and II*: these bitter, dark *Albumblätter* point straight towards the future, sometimes even as far as the atonality of Schönberg. It is also often forgotten how important Liszt was to Richard Wagner: he not only supported Wagner personally and politically at key times, but also made virtuoso transcriptions of fragments from *Tristan und Isolde* (*Isoldens Liebestod*) and *Parsifal* (*Feierlicher Marsch*). His outright admiration for Wagner is also evidenced by two tributes to his memory: *R. W. - Venezia* and *Am Grabe Richard Wagners* (whose preface subtly sketches the relationship between the Parsifal motif and earlier works by Liszt himself). In turn, this recording renders homage to that tribute with a transcription by Zoltán Kocsis of the *Vorspiel* to *Tristan und Isolde*.

Venice – the city has already been mentioned several times. Venice was where Wagner composed a large part of *Tristan und Isolde*, and where he was to die. Liszt's tributes to him are at the same time tributes to la Serenissima, which also inspired a 20th-century masterpiece: Nono'ssofferte onde serene... (*per pianoforte e*

nastro magnetico). Nono himself writes: 'Sounds of different bells reach my home in Giudecca in Venice, variously repeating, with various meanings, during the day and the night, through the fog and the sun. They are signals of life on the laguna, on the sea [...]and life continues in the suffered and serene necessity of the *equilibrium of the profound interior* as Kafka said [...]Not episodes that distinguish themselves in their succession, but memories and presences superimposing on each other [...]merging with the "serene waves" (*onde serene*). *Sofferte* alludes to sudden deaths which afflicted both Nono's own family and that of his friend Maurizio Pollini. Pollini's piano technique is integral to the piece, and the sound of his playing can be heard in various incarnations on the *nastro magnetico*.

Barely 25 years later, to the delight of contemporary pianists, another major work appeared: Heinz Holliger's *Partita*. This is also a homage to past masters, including Bach, Schumann and Liszt (Holliger took *Unstern! Sinistre* and *Nuages gris* and fashioned them into two pieces for orchestra with a sound of almost hallucinatory creativity). The *Partita* is dedicated to Holliger's friend, the Hungarian András Schiff (who is also a major interpreter of e.g. Bach's partitas among others). In German notation, Schiff's name [A-D-As; Es-C-H-F-F] is at the heart of the entire work. The link to J. S. Bach is apparent in the extremely strict and complex polyphony, particularly in the *Fuga* and *Ciacona monoritmica*. *Praeludium (Innere Stimme)* showcases the multilayered nature of Holliger's compositions: the foreground is crowded with wild, rhythmic, *Hungarian* figures; the background, however, contains a kind of echo chorale (created by pressing given keys down noiselessly during the rhythmic passages). This chorale constitutes the inner voice or *Innere Stimme*. The term alludes to a composer who has always featured prominently in Holliger's life: Robert Schumann, who also used the term *Innere Stimme* in his *Humoreske*. The prelude is followed, without interruption, by a fugue, which is inspired not only by Bach, but also by the three opening notes of Liszt's *Nuages gris* (or indeed the opening motif of

Alban Berg's opus 1: perfect fourth + tritone). After a dizzyingly complex development of this theme, the fugal section comes to an abrupt end and Holliger returns to the resonances of the *Praeludium*. This is followed by a barcarolle (harbouring connotations of gondolas and ships / Schiff), which has a subtitle taken from Friedrich Hölderlin's *Mnemosyne III: ...uns wiegen lassen wie / Auf schwankem Kahne der See...* (ll.15-17) (*[To] be lulled and rocked, as on a swaying skiff of the sea.*²). Incidentally, Hölderlin is also a central figure for *Prometeo*, this time because of the *Schicksalslied* from *Hyperion*. The two *Sphynxen* for Sch. echo the *Sphinxes* from Schumann's *Carnaval* (A-Es-C-H – As-C-H – Es-C-H-A: three sequences which are not played but do serve as the basic unit in Schumann's cycle). Both *Intermezzi* are *piano* throughout, as if spiriting us into the composers' (Schumann's and Holliger's) inner worlds. The two pieces are separated by a *Petit Csárdás obstiné*, a nod to fellow Hungarians Liszt and Schiff, even if the latter is not an ardent admirer of the former. The last section and crowning glory is a majestic *Ciacona*. Starting from a single rhythmic ostinato, the piece builds up dramatically, sending out lush polyphonic tendrils which flourish abundantly as the music climbs, until it suddenly reaches its apex, an ethereal, introspective Coda which looks back over the previous sections. The *Partita* finishes on F-F, the two final letters of Schiff's name.

This allegorical interpretation would not be complete without mentioning Johann Sebastian Bach (is it a coincidence that San Sebastiano is Venice's tutelary saint?), who is represented here by two *Sinfoniae* and two Preludes and Fugues – each separated by a tritone, the *diabolus in musica*. This choice of tonality refers to Liszt and Holliger in a typical 'Holliger's Manier': F(ranz) and (H)einz...

Let us return to Prometheus. Beethoven's characterisation of him is influenced by Goethe's resounding poetry (including the lyric ode *Prometheus* and fragments of an unfinished Promethean drama, which may in turn have influenced *Faust*). Whereas Aiskhylos' Prometheus is unquestionably a god, albeit one who sides with humans,

Goethe's Titan is neither human nor divine, but rather the immortal prototype of Man as a rebel and fulfiller of destiny, a kind of master of the universe. Almost a portrait of the artist as a young man, one might say. Perhaps we might also interpret Beethoven as a Prometheus? On the other hand, seeing as the creation of the *Eroica* symphony, originally dedicated to Napoleon, is closely bound up with *The Creatures of Prometheus*, perhaps we should liken the mythical to the political Colossus – as indeed many Romantic poets, including Byron, Shelley and Blake, did. Napoleon's role on the world stage was not a straightforward one: as the towering heroic figure of his time, revolution, hope and suffering followed in his wake.

Nevertheless, I think we could designate Franz Liszt the Prometheus par excellence of the Romantic age. His talents were so numerous – virtuoso, composer, conductor, improviser, writer, philanthropist – and in each of these disciplines he was truly ahead of his time. In addition, the subject of his symphonic poem *Von der Wiege bis zum Grabe (die Wiege des zukünftigen Lebens)* perfectly captures the full range of human hope and suffering. He allegedly told his soulmate, Carolyn von Wittgenstein, that his last works *cast a spear into the future*. Its spear-tip points towards *Parsifal*. As suggested above, this opera might never have been written but for Liszt's influence on Wagner. There is an inherent parallel between the theme of *Parsifal* as Amfortas' saviour and Herakles as the liberator of Prometheus. The famous Tristan chord (the combination of tritone + major third + perfect fourth which already lay under the surface of Liszt's music) is an equally Promethean symbol of visionary thought. In *Tristan and Isolde*, the *langsam und schmachtend* motif of the Prelude culminates in supreme suffering and supreme hope: *Isoldens Liebestod*. It is no coincidence that the final interval of Nono's *Prometeo* is a bare version of *Tristan and Isolde*'s closing cord. Nono's depiction of Prometheus has been described above, but it may also be helpful to add a quote by Nono's devoted disciple Helmut Lachenmann: *Listening, which, like composition, is a human act, the act of searching, is undoubtedly also a kind of flight: a flight to the very core of our*

damaged id, a flight into the lion's den – which conceals the only exit. The lion's den lies, perhaps, in a city with a lion's emblem – Venice.

There is no finer description of the city of the Doges than this passage from Joseph Brodsky's *Watermark*: 'In fact, the whole city, especially at night, resembles a gigantic orchestra, with dimly lit music stands of palazzi, with a restless chorus of waves, with the falsetto of a star in the winter sky. The music is, of course, greater than the band, and no hand can turn the page³'. But perhaps a Titan's hand *can* turn the page? By night, Prometheus' liver grew and back: to the ancient Greeks, this organ was associated both with nocturnal darkness and with prophecy, whereas Zeus' vengeful eagle was a symbol of the sun. I am not alone in finding such metaphors beguiling – in his *Venice – Pure City*, for example, Peter Ackroyd, an admirer of the city, writes:

Venice was always a frontier [...] a perpetual threshold [...] half land and half sea [...] between the sacred and the profane [...] with ill-defined boundaries between past and present [...] Carl Gustav Jung relates that the spirit is hidden in water (a metaphor for the human unconscious) – like a fish. Venice has been depicted as a fish [...] Venice has been constructed like a great ship upon the sea [...] a haven for exiles and wanderers [...] a microcosmos rather than a city [...] The moon rules Venice. It is built on ocean shells and ocean grounds; it has the aspect of infinity. It is the floating world. It becomes a setting for the secret life [...] a place of self-discovery [...] a setting where unconscious desires come forward [...] a place of strange meetings and unexpected encounters.⁴

Indeed one such encounter took place in 1532, and an account survives: Viglius Zuichemus, a friend of Erasmus, saw Giulio Camillo's *Teatro della Memoria* on a visit to Venice.

In his time, Camillo was virtually worshipped as a philosopher and orator, and some now regard his work as a distant precursor to the Internet. The art of memory, *ars*

memoriae, had reigned unchallenged as an essential element of rhetorical skill since ancient times. Camillo believed that by deconstructing and reconstructing texts it was possible to create entirely new structures which sprang directly from the original, and symbolised this idea as an *artificiosa rota*. The hub of this artificial wheel was a swirling whirlpool, whose void represented the unknown and uncontrollable. Our knowledge of the Theatre of Memory is owed to Zuichemus, and can be summarised briefly as follows:

The structure was a wooden building, probably as large as a single room, constructed like a Vitruvian amphitheatre [sic]. The visitor stood on the stage and gazed into the auditorium, whose tiered, semicircular construction was particularly suitable for housing the memories in a clearly laid-out fashion - seven sections, each with seven arches spanning seven rising tiers. The seven sections were divided according to the seven planets known at the time - they represented the divine macrocosm of alchemical astrology. The seven tiers that rose up from them, coded by motifs from classical mythology, represented the seven spheres of the sublunary down to the elementary microcosm [sic]. On each of these stood emblematic images and signs, next to compartments for scrolls. Using an associative combination of the emblematically coded division of knowledge, it had to be possible to reproduce every imaginable micro and macrocosmic relationship in one's own memory.⁵

The theatre also played a significant role in the hermetic occult arts, which were to reach their zenith in the work of Giordano Bruno. As Nono said in 1987, the 'Wanderer [...] was a free thinker with an open mind which plumbed the deepest mysteries of nature and of life [...] his argument was that the world has no enclosure and knows no end. In the same way, theatre is not an enclosed stage [...] he lives on in me today.'

Camillo, Nono, and Bruno all write about extremes – the limits, moveable or fixed, of what it means to be human. No-one has put this better than Goethe in

Grenzen der Menschheit (Limits of Humanity). Ein kleiner Ring / Begrenzt unser Leben / Und viele Geschlechter / Reih'n sich dauernd / An ihres daseins / Unendliche Kette. (Small is the ring [the freed Prometheus was given a ring by Zeus to remind him of his chains] / Enclosing our life, / And whole generations / Link themselves firmly / On to existence's / Chain never-ending⁶)

Heinz Holliger – a modern Prometheus – has this to say about his career and fascination with Schumann and Hölderlin: 'My entire relation is such that I always try to go to the limits' [...] 'I look for the person who has no limits to his imagination, who is not afraid to cross over, whether it be into the world of madness or death, for these are intertwined. People like this have finer antennae than the others.' As an oboist, Holliger is a living legend – it could almost be said that his double reed is a metaphorical copy of the hollow fennel stem Prometheus used to steal Zeus' fire. At the same time, Holliger's fluid, intensely moving music, which is both meditative and forward-looking, makes him stand out as an important contemporary composer.

Last but not least, it would not be possible to conclude my somewhat daring interpretation without mentioning Johann Sebastian Bach, who bestrides the space from Hades to Olympus, from abject minor to splendid major, like a Colossus. Perhaps there are also some vestigial traces of satyr-drama on this recording: in Beethoven's Bacchus scenes, the *Terzettino Grotteschi*, and in the three Csárdáses.

Let us go back to the beginning. Like dreams, myths are products of the human imagination. Like dreams, myths reveal our deepest hopes, fears, and desires, and lay bare the tremendous capabilities and contradictions of the human mind. In Jung's words, 'The primitive mentality does not *invent* myths, it *experiences* them. Myths are original revelations of the preconscious psyche' ⁷. This sentence offers an explanation for humankind's enduring fascination with myth – including that of

Prometheus. And after these original revelations came mythology: the retelling of myth, the artificial manipulation of archetypal material. According to Jung, the pre-conscious phase gave rise to many new artistic *and* scientific areas of knowledge: 'They grow up from the dark depths like a lotus, and they form an important part of the subliminal psyche'⁸. Luigi Nono was thinking along the same lines in this quote from 1983: 'Réveiller l'oreille, les yeux, la pensée humaine, l'intelligence, le maximum d'intériorisation extériorisée. Voilà l'essentiel aujourd'hui.' ('To awaken the ears, the eyes, the mind, the intellect – as much of the externalised internal as we can. That is what is needed nowadays.')

Perhaps Nono's *tragedia dell'ascolto* is also an allusion to the social function of tragedy in classical Athens, where drama was far more closely woven into the fabric of daily life than it is today. Nono kept a yellowed photo of some classical ruins on his desk, bearing the handwritten caption *Ascolta*. Sitting at the same desk, he wrote of 'a listening which is able to break free from idolatrous obeisance to image, story, logical sequence, and straightforward verbal discourse.' My own discourse has, in this introduction, followed the compelling logic of dreams – if Jung had analysed it, he might have called it 'the individuation process of a performing musician' – but even this discourse must be interrupted.

Let me invite you, then, into the lion's den somewhere in Venice, into the secret labyrinth which can only be experienced fully by those lost inside – lost in an echo of Camillo's Theatre of Memory, a *Teatro dell'Ascolto*, with Prometheus as its emblem and one word emblazoned over the entrance: *Ascolta*. And just as you enter, Nono will whisper in your ear the sentence he read on the wall of a Franciscan monastery in Toledo: 'Caminantes, no hay caminos, hay que caminar': Wanderer, there is no road, / the road is made by walking.⁹

Jan Michiels

Translation: Winnie Smith

¹ German translation: Floros, Constantin. *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978: 44–47. Italian original: Ritorni, Carlo. *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganó*. Milan, 1838: 47–49.

² Hölderlin, Friedrich. Translated by Michael Hamburger. *Hölderlin: selected verse*. London: Anvil Press Poetry, 1986: 213.

³ Brodsky, Joseph. *Watermark*, an essay on Venice. London: Penguin, 1992:97.

⁴ Ackroyd, Peter. *Venice: Pure City*. London: Vintage, 2010.

⁵ Matussek, Peter. 'The Renaissance of the Theatre of Memory'p. 5. Janus 8 (2001): 4–8. http://www.peter-matussek.de/Pub/A_38.pdf

⁶ Goethe, Johann Wolfgang von. Translated by Edgar A. Bowring. *The Poems of Goethe*. New York: Hurst & Co., 1881:195. http://archive.org/stream/poemsgoethe00bowrgoog/poemsgoethe00bowrgoog_djvu.txt

⁷ Jung, Carl Gustav. Translated by R.F.C. Hull. *The Archetypes and the Collective Unconscious*, vol. 9. Princeton: Princeton University Press, 1981: 154.

⁸ Jung, Carl Gustav. 'Approaching the unconscious'. In *Man and his Symbols*, edited by Carl Gustav Jung and Marie-Louise von Franz. 1–94. London: Aldus Books, 1964: 25.

⁹ Machado, Antonio. 'Proverbios y Cantares — XXIX' (1912). In *Selected Poems of Antonio Machado*, translated by Betty Jean Craige. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978.

JAN MICHIELS

Jan Michiels (°1966) studied with Abel Matthys at the Royal Conservatory of Brussels. From 1988 to 1993 he studied at the Hochschule der Künste in Berlin under the direction of Hans Leygraf – he was awarded an exceptional distinction for his interpretations of Bartók's Second Piano Concerto and Ligeti's Etudes. Some career highlights: Tenuto laureate (1988); winner of the E. Durllet competition (1989); laureate of the international Queen Elisabeth International Competition (1991); JM/Cera Prize for musicians (1992); Festival Star of the Flanders Festival (1996); laureate of the *Gouden Vleugels/KBC Muziekprijs* (2006); doctorate in the arts (title of the doctorate: *teatro dell'ascolto*, inspired by Luigi Nono's *Prometeo*) in 2011. Jan Michiels is currently active as piano professor at the Royal Conservatory of Brussels, where he also directed the contemporary music class for eight years. He has conducted masterclasses in London, Murcia, Hamburg, Oslo, Montepulciano, and Szombathely. Jan Michiels regularly performs as a soloist or with chamber ensembles in several musical centres in Europe and Asia, and with conductors such as David Angus, Stefan Asbury, Serge Baudo, Peter Eötvös, Yannick Nézet-Séguin, Heinz Holliger, and Kazushi Ono, as well as with dance productions by Anne Teresa De Keersmaeker, Vincent Dunoyer, and Sen Hea Ha. His repertoire extends from Bach to today. Apart from his many radio recordings, he has also made CDs of works by Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Busoni, Debussy, Dvořák, Janáček, Liszt, Rachmaninoff, Ligeti, Kurtág, and Goeyvaerts, among others. He has also performed a range of complete cycles, including all the Beethoven sonatas, the complete piano works of Schoenberg, Webern and Berg, and the complete chamber music with piano of Johannes Brahms.

www.michielsjan.be

Luigi Nono est à mes yeux l'un des compositeurs les plus fascinants de la seconde moitié du 20^e siècle. Si vous me demandez pourquoi, je vous dirai ceci : quand on demanda à Nono pourquoi il avait écrit *Prometeo* (un opéra sur Prométhée pour solistes vocaux et instrumentaux, chœur, récitants, divers groupes instrumentaux, électronique live et deux chefs d'orchestre), il répondit : « Le personnage de Prométhée est le symbole de la quête sans fin, de la découverte, du dépassement, de l'engagement, de la transgression permanents. Prométhée n'est en aucun cas un surhomme. Au contraire, il est l'incarnation de l'inquiétude incessante, de l'angoisse face à l'inconnu, au nouveau [...]. Et je ne parle pas ici d'un 'nouveau venu' comme aphorisme d'une néo-avant-garde. Il ne s'agit pas de la confrontation entre le nouveau et l'ancien. Ce qui me fascine, c'est la peur contenue qui participe à la (dis) continuité dans une vie humaine ». Le livret de *Prometeo* (assemblé par Massimo Cacciari puis parachevé par Nono lui-même) est un montage de différents textes issus de notre culture occidentale, de la Grèce ancienne à Friedrich Hölderlin et Walter Benjamin ; il a pour vaste sujet la naissance de la culture humaine, son histoire et son possible avenir. *Prometeo* est sous-titré « *Tragedia dell'ascolto* » – une tragédie de l'écoute. La perception et la pensée traditionnelle occidentales (la souffrance de Prométhée et de l'humanité) sont ici confrontées à de nouvelles structures de simultanéité et d'indétermination. L'« univers » devient un « multivers », « voir » est mis en relation avec « entendre » – oui, nos oreilles « voient » dans toutes les directions. C'est pourquoi l'espace dans lequel *Prometeo* est représenté revêt

une importance primordiale. Pour la création de l'œuvre à San Lorenzo de Venise en 1985, Nono a fait appel à l'architecte Renzo Piano : celui-ci a réalisé une structure en bois en forme de bateau, dans laquelle ont pris place musiciens et public, interconnectés par un système d'électronique live. *Prometeo* vogue en effet comme un navire entre des îles (« *isole* »), des interludes et des *stasima* (en référence aux chœurs des tragédies grecques), évoquant le port d'attache de Luigi Nono, Venise. Le fascinant labyrinthe de ruelles et de canaux de la ville lagunaire fait de l'acte d'écoute une expérience particulière : certains sons semblent se multiplier à l'infini le long de l'eau, tandis que d'autres sont interrompus de façon abrupte. Le joyau de la couronne de la Sérénissime est la basilique Saint-Marc, où Adriaen Willaert et les deux Gabrieli firent retentir leurs *cori spezzati* – voyons-y une métaphore historique pour plus d'une page de *Prometeo*...

Comme en témoigne le livret de Nono, le mythe de Prométhée a été tout au long de l'histoire occidentale une source inépuisable d'inspiration pour les artistes. De tous les mythes classiques, c'est sans doute le plus flexible – chaque nouvelle époque apporte sa propre vision du mythe, sans pourtant porter atteinte à son essence : Prométhée incarne la *conditio humana* avec son potentiel à la fois d'innovation brillante et de terribles souffrances. Le feu volé par le Titan à Zeus, roi des dieux, pour être donné à l'homme pourrait être une métaphore de la connaissance interdite, de la pensée consciente, du pouvoir politique, de l'inspiration artistique. Prométhée a toujours aidé les hommes à explorer, à questionner et à défier les limites de leur existence. Le « prévoyant » – selon l'étymologie de son nom – aide également l'homme à dépasser sa connaissance limitée de l'avenir. L'espoir, la technologie, la prophétie sont des valeurs centrales dans le complexe cadeau de Prométhée.

La seule œuvre de l'Antiquité classique intégralement consacrée à Prométhée est une tragédie d'Eschyle (ca. 525/524-456/455 av. J. C.), *Prometheus Desmotes*

(Prométhée enchaîné). En voici un court résumé : dans un paysage désolé, Héphestos (le dieu du feu) enchaîne Prométhée à un rocher sur les ordres de Zeus. Paraissent ensuite différents personnages : d'abord le chœur des Océanides puis Océan (le dieu de toutes les eaux terrestres) lui-même. Prométhée leur explique que la raison de sa punition est son don à l'Humanité : *πάσαι τέχναι βροτοσιν ἐκ Πρωμηθέως* (« les hommes doivent tout à Prométhée », vers 506). Puis survient une invitée inattendue : Io, qui fut séduite par Zeus et haïe par sa femme Héra, condamnée à errer à travers le monde sous la forme d'une génisse. Prométhée lui révèle qu'un de ses descendants de la treizième génération, Héraclès, le délivrera. Il lui parle aussi d'un secret, connu de lui seul, qui peut sauver Zeus d'une mort certaine. Un messager de Zeus paraît enfin, Hermès, qui demande au Titan de révéler son secret. Le refus de Prométhée provoque de nouvelles punitions de l'Olympe : chaque jour, un aigle mange un morceau de son foie ; chaque nuit, ce morceau repousse. *Prométhée enchaîné* s'achève sur la foudre de Zeus qui fait disparaître Prométhée dans les profondeurs du Tartare.

Nous savons qu'Eschyle a écrit une trilogie sur Prométhée, mais nous n'avons conservé des deux autres tragédies que quelques fragments et leurs titres : *Prometheus Pyrforos* (Prométhée porte-feu) et *Prometheus Luomenos* (Prométhée délivré). Nous ne connaissons pas l'ordre de la trilogie, bien que les spécialistes s'accordent à donner *Pyrforos* / *Desmotes* / *Luomenos*. *Prometheus Pyrforos* décrivait probablement le vol du feu et son don à l'Humanité, tandis que *Prometheus Luomenos* devait dépeindre Prométhée dans sa souffrance éternelle et sa délivrance, selon ses propres prédictions dans *Prometheus Desmotes*. Nous avons également conservé quelques lignes de *Prometheus Pyrkaeos* (Prométhée allumeur de feu), une satire – pièce grotesque jouée après une trilogie de tragédies, avec pour personnages des satyres (mi-hommes, mi-boucs). Cette pièce portait probablement sur le triomphe de Prométhée sur Zeus et s'achevait sur l'instauration de la course aux flambeaux organisée en l'honneur de Prométhée.

Ceci conclut l'aperçu général de la description de Prométhée par Eschyle. Les textes de tragédies anciens qui ont été conservés portent souvent une « *hypothesis* » en guise d'introduction, une présentation des personnages de la scène. Je vais faire de même avec les compositeurs présents dans cette trilogie discographique. Les œuvres de cet enregistrement sont comme des broussailles de sons qui prolifèrent dans des ruines classiques ; leur sujet est soit Prométhée lui-même, soit lui est étroitement lié. Une grande partie de la musique a été composée par un Titan de la musique occidentale : Ludwig van Beethoven. Le 28 mars 1801, un nouveau ballet de Salvatore Viganó, *Die Geschöpfe des Prometheus* (Les Créatures de Prométhée), est présenté à Vienne. Ce jour-là, les spectateurs peuvent lire : « Ce ballet allégorique est basé sur le mythe de Prométhée [...] qui, ayant trouvé les hommes de son temps dans un état d'ignorance, les a élevés par le moyen de l'art et de la connaissance, tout en leur donnant des principes de bonne conduite ». Plus tard, un texte de Carlo Ritorni dépeindra l'action des « Créatures » :

« Les Créatures de Prométhée » ou « la force de la musique et de la danse » : Poursuivi par la colère tonitruante du ciel – un cadre parfait pour une ouverture tumultueuse [Introduzione : Tempesta] –, Prométhée vient en courant de la forêt jusqu'à ses deux statues d'argile, et à la hâte porte le flambeau céleste contre son cœur. Alors qu'il s'effondre, hors d'haleine, contre une pierre, son travail achevé, elles s'animent et il s'avère qu'il s'agit effectivement d'un homme [Viganó] et d'une femme [Casentini]. Prométhée s'enflamme, les contemple avec une joie triomphante ; empli d'un amour paternel, il les appelle à lui mais ne parvient pas tout à fait à éveiller en elles un sentiment qui montrerait l'usage de la raison : au contraire, au lieu de se tourner vers lui, elles se laissent mollement tomber à terre [...]. Il tente à nouveau des cajoleries et des paroles rassurantes, mais elles ne les comprennent pas et essayent de gagner du temps [acte I, scène 1]. Désolé, le Titan tente encore des menaces [acte I, début de la scène 2] mais, cela ne l'aidant pas, il se met en colère et pense

même devoir détruire son œuvre. Mais une voix intérieure plus forte l'arrête [acte I, fin de la scène 2] et il retourne à son affection initiale ; faisant savoir qu'il a formé un nouveau plan, il les saisit et les traîne ailleurs [acte I, scène 3]. Le second acte se déroule au Parnasse. Apparaissent Apollon, les Muses, les Grâces, Bacchus et Pan avec leur escorte, Orphée, Amphion et Arion [...] Prométhée vient et présente ses enfants au dieu [acte II, scène 4] ; il lui demande de les instruire dans les arts et les sciences. Sur un signe de Phébus, Euterpe s'apprête à jouer, accompagnée d'Amphion ; alors, les deux jeunes gens commencent à donner des signes de raison et de réflexion, à voir la beauté de la nature et à éprouver des sentiments humains [...] [acte II, scène 5]. Reconnaisant en Prométhée l'objet de leur gratitude et de leur amour, ils se prosternent profondément devant lui et l'embrassent ardemment [acte II, scène 7]. Pendant ce temps, Terpsichore et les Grâces [acte II, scène 6] rejoignent Bacchus et les Bacchantes dans une danse héroïque [acte II, scène 8]. Les enfants de Prométhée veulent rejoindre la danse, mais Melpomène [la muse de la Tragédie] apparaît parmi eux et présente aux jeunes gens une scène tragique [...] qui montre que la mort détermine la durée de la vie humaine. Alors que les enfants frémissent d'horreur et que Prométhée se reproche d'avoir créé des malheureux condamnés à tant de souffrances, elle le tue avec un poignard [acte II, scène 9]. Thalia [la muse de la comédie] met fin à la tristesse par une scène badine et ludique, où elle tient son masque devant le visage des deux pleureurs, tandis que Pan [acte II, scène 10], à la tête de ses faunes dans une drôle de danse [acte II, scène 13], ramène le Titan à la vie, et ainsi la pièce s'achève sur des danses joyeuses. »

Un mot encore à propos des danses du second acte : le danseur Gioja, qui interpréta Bacchus (acte II, scènes 11 et 12), dansa peut-être aussi dans la danse grotesque suivante. Les deux enfants de Prométhée (Casentini et Viganó) dansent chacun à son tour dans les scènes 14 et 15, et le Titan contemple, content et triomphant,

son œuvre dans la « Danse festive » finale. Beethoven, qui réalisa lui-même une version pour piano de ce ballet, y était visiblement très attaché. Le thème principal de la « Danse festive » apparaît d'ailleurs dans le finale de la Symphonie Héroïque.

On raconte que dans les dernières années de sa vie, Beethoven aurait embrassé le jeune Franz Liszt sur le front en lui disant : « puisse ton art rendre les hommes heureux ». Liszt chérit ce souvenir jusqu'à la fin de ses jours. Le visage de l'histoire de la musique du 19^e siècle aurait certainement été bien différent sans ce parrain de tous les pianistes : il fut le créateur d'un nouveau genre, le poème symphonique, où la principale source d'inspiration est non musicale (un exemple, trop peu connu : *Von der Wiege bis zum Grabe* – il écrivit d'ailleurs un *Prométhée* lui aussi...). À la fin de sa vie, Liszt surprit encore amis comme ennemis en adoptant un idiome radicalement austère et modernisé. *Unstern! Sinistre, Nuages gris, Csárdás* et *Csárdás obstiné*, les deux versions de *La Lugubre Gondole* : ces *Albumblätter* sombres et tristes pointent droit sur le futur, jusqu'à l'atonalité de Schönberg. On oublie souvent à quel point Liszt fut important pour Richard Wagner : non seulement il le soutint personnellement et politiquement à des moments cruciaux, mais il réalisa aussi des transcriptions magistrales de fragments de *Tristan und Isolde* (*Isoldens Liebestod*) et de *Parsifal* (*Feierlicher Marsch*). Son admiration sincère pour Wagner ressort également de deux hommages : *R.W. – Venezia* et *Am Grabe Richard Wagners* (dont la subtile préface expose la parenté entre un motif de *Parsifal* et celui d'une de ses précédentes œuvres). À son tour, cet enregistrement lui rend hommage par une transcription par Zoltan Kocsis du prélude de *Tristan und Isolde*.

Venise, citée à plusieurs reprises déjà. Où Wagner composa une grande partie de *Tristan und Isolde*. Où il y mourut. Les hommages de Liszt à Wagner le sont également et sans ambiguïté à la Sérénissime, qui inspira un chef-d'œuvre de la seconde moitié du 20^e siècle : ...*sofferte onde serene*... de Nono (« *per pianoforte e nastro*

magnetico »). Celui-ci écrit : « De chez moi, sur la Giudecca, à Venise, j'entends continuellement les sons de cloches différentes ; ils arrivent avec leurs résonances différentes, leurs significations différentes, de jour comme de nuit, par brouillard et par soleil. Ce sont des signes de vie sur la lagune, sur la mer. Des invitations au travail, à la méditation, des avertissements... et la vie continue dans la nécessité endurée et sereine de la 'profondeur intime', comme le disait Kafka [...]. Ce ne sont pas des épisodes qui s'épuisent dans leur succession, mais des souvenirs et des présences qui se superposent [...] qui se mêlent aux 'ondes sereines' [*onde serene*] ». « *Sofferte* » fait allusion à des décès inopinés qui touchèrent des membres de la famille de Nono et à celui de son ami Maurizio Pollini. Le jeu pianistique de Pollini fait partie intégrante de la pièce ; nous pouvons d'ailleurs l'entendre dans diverses transformations sur le « *nastro magnetico* ».

Un petit quart de siècle plus tard, à la grande joie des pianistes, une œuvre monumentale pour piano fut composée : la *Partita* de Heinz Holliger, hommage à d'illustres prédécesseurs tels Bach, Schumann et Liszt (Holliger transcrivit d'ailleurs pour orchestre *Unstern! Sinistre* et *Nuages gris* d'une façon incroyablement créative). La *Partita* est dédiée à son ami hongrois (grand interprète des *partitas* de Bach...) András Schiff, dont le nom [A-D-As; Es-C-H-F-F : *la-ré-la* bémol ; *mi* bémol-*do-si-fa-fa*] est au centre de l'œuvre. Le lien à Johann Sebastian Bach apparaît dans la polyphonie très stricte et complexe, en particulier dans la *Fuga* et la *Ciaccona monoritmica*. Le prélude (*Innere Stimme*) laisse entendre immédiatement la nature stratifiée de la musique de Holliger : à l'avant-plan, des figures sauvages, rythmiques, « hongroises » se font entendre, tandis qu'à l'arrière-plan se tisse une sorte d'« écho-choral » (effet produit en appuyant sur certaines touches « muettes » dans les passages rythmiques). Ce choral est la voix intérieure (« *innere Stimme* ») ; ce terme fait également allusion à un compositeur qui a toujours été central dans la vie de Holliger : Robert Schumann (dont l'*Humoreske* contient

également une « *Innere Stimme* »). Le prélude est suivi sans interruption par une fugue, qui est inspirée par Bach mais aussi par les trois premiers sons de *Nuages gris* de Liszt (ou encore par le motif initial de l'op. 1 d'Alban Berg : quarte juste + triton). Après un développement extrêmement complexe du thème, la section fuguée s'achève de façon très abrupte et Holliger retourne aux sonorités du prélude. Puis vient une *Barcarola* (référence à la « gondole » mais aussi à « Schiff », bateau...), sous-titrée par une citation du *Mnemosyne* III de Friedrich Hölderlin : «...uns wiegen lassen wie / Auf schwankem Kahne der See... (ll.15-17)» (nous nous faisons bercer / comme un bateau tangué sur la mer...). Hölderlin joue également un rôle-clef dans *Prometeo*, avec son *Hyperions Schicksalslied* cette fois. Les deux « *Sphynxen für R.Sch.* » citent les « *Sphinxes* » du *Carnaval* de Schumann (*la-mi bémol-do-si – la bémol-do-si – mi bémol-do-si-la* : trois séquences qui ne sont pas jouées mais servent de cellule de base pour le cycle de Schumann). Ces deux *Intermezzi* sont joués intégralement *piano* – comme si nous entrions dans les mondes intérieurs des compositeurs (Schumann et Holliger). Entre les deux, un *Petit Csárdás obstiné* fait office de clin d'œil aux Hongrois Liszt et Schiff (bien que ce dernier n'apprécie pas tant le premier). La dernière partie, l'aboutissement de l'œuvre, est une chaconne majestueuse ; émanant d'un simple *ostinato* rythmique, elle se construit peu à peu avec des lignes polyphoniques qui prolifèrent comme des lianes jusqu'à ce que soudain nous aboutissions à une coda éthérée, intérieure, portant des réminiscences des sections précédentes. La *Partita* s'achève sur les deux dernières lettres du nom de Schiff : F-F (*fa-fa*)...

Cette hypothèse allégorique ne serait complète s'il y manquait Johann Sebastian Bach (est-ce une coïncidence que San Sebastiano soit un saint patron omniprésent à Venise ?) : il est présent avec deux *Sinfoniae* et deux Préludes et Fugues, aux tonalités séparées par un triton, *diabolus in musica*... Le choix des tonalités est du reste fait « à la manière de Holliger » : *fa* (Franz) et *si* bécarre (Heinz)...

Retournons à Prométhée : sa représentation par Beethoven est influencée par les textes prométhéiques de Goethe (entre autres un poème lyrique, *Prométhée*, et quelques fragments d'un drame inachevé ; *Faust* a peut-être aussi été influencé par le sujet). Alors que pour le Grec Eschyle, Prométhée est sans équivoque un dieu qui adopte le point de vue de l'homme, le Prométhée de Goethe n'est ni un dieu ni un homme, mais bien l'archétype immortel de l'homme comme rebelle et maître de son destin, une sorte de « maître du monde ». On pourrait presque dire qu'il s'agit de Goethe jeune homme. Peut-être pourrions-nous voir Beethoven comme un Prométhée ? D'un autre côté, considérant que la création de la Symphonie Héroïque, à l'origine dédiée à Napoléon, est étroitement liée à *Die Geschöpfe des Prometheus*, peut-être alors devons-nous relier Prométhée à cette figure politique – comme l'ont fait Byron, Shelley et Blake et de nombreux poètes romantiques. Le rôle de Napoléon sur la scène mondiale fut complexe : figure héroïque imposante, il a apporté à la fois la révolution, l'espoir et la souffrance.

Franz Liszt me semble être le Prométhée par excellence de cette période romantique. Il jouissait de nombreux talents – pianiste virtuose, compositeur, chef d'orchestre, improvisateur, écrivain, philanthrope – ; dans tous ces domaines, il était réellement en avance sur son temps. En outre, le thème de son poème symphonique *Von der Wiege bis zum Grabe* (*die Wiege des zukünftigen Lebens*) est l'illustration parfaite des souffrances et de l'espoir de l'Humanité. Il confia à son âme sœur, Carolyn von Wittgenstein, que ses dernières œuvres « jettent une lance dans l'avenir ». Et d'un jet de lance, nous voilà à... *Parsifal*. Comme suggéré plus haut, cet opéra n'aurait peut-être jamais été écrit sans l'influence de Liszt sur Wagner. On peut établir un parallèle entre le Parsifal « sauveur » d'Amfortas et la délivrance par Héraclès de Prométhée... Le fameux « accord de Tristan » (la superposition triton – tierce majeure – quarte, déjà sous-jacente dans la musique de Liszt) est également un symbole prométhéen de la pensée visionnaire. Le motif du prélude *langsam und schmachkend* de *Tristan*

und Isolde culmine dans la plus grande souffrance et le plus grand espoir : *Isoldens Liebestod*. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si le dernier intervalle du *Prometeo* de Nono est une version épurée de l'accord final de *Tristan und Isolde*... Nous avons décrit plus haut la représentation de Prométhée par Nono, mais je citerai également son proche disciple Helmut Lachenmann : « Écouter, qui, comme composer, est un acte humain, est certainement une sorte de fuite également ; une fuite à l'essence même de notre identité dégradée, une fuite dans la tanière du lion – qui est la seule issue. » La tanière du lion... le lion que Venise porte comme emblème !

Je ne pourrais mieux décrire la ville des doges que Joseph Brodsky dans *Watermark* : « En réalité, toute la ville, surtout la nuit, ressemble à un gigantesque orchestre, avec les pupitres faiblement éclairés des *palazzi*, avec un chœur agité de vagues, avec le *falseto* d'une étoile dans le ciel d'hiver. Évidemment, la musique est plus grande que l'ensemble, et aucune main ne peut tourner la page. » Mais peut-être Prométhée pourrait-il, lui, tourner la page ? La nuit, son foie se reconstitue – cette partie du corps était pour les anciens Grecs associée à la fois à l'obscurité nocturne et aux prophéties, tandis que l'aigle punissant de Zeus était un symbole du soleil. Je ne suis pas le seul à être séduit par de telles métaphores... Peter Ackroyd, un spécialiste de Venise, écrit dans *Venice : Pure City* :

Venise était toujours une frontière [...] un seuil perpétuel [...] mi-pays, mi-mer [...] entre le sacré et le profane [...] avec des limites mal définies entre le passé et le présent [...] Carl Gustav Jung raconte que l'esprit est caché dans l'eau (une métaphore de l'inconscient humain), comme un poisson. Venise a été décrite comme un poisson [...] Venise a été construite comme un grand bateau sur la mer [...] un havre pour les exilés et les vagabonds [...] un microcosme plus qu'une ville [...]. La lune règne sur Venise. Elle est construite sur des coquillages et les fonds marins ; elle a l'aspect de l'infini. C'est le monde flottant. Elle devient le cadre de la vie secrète [...] un lieu de découverte de soi

[...] un cadre où les désirs inconscients se manifestent [...] un lieu de réunions étranges et de rencontres inattendues.

Une telle réunion eut effectivement lieu en 1532 : Viglius Zuichemus, un ami d'Erasmus, visita à Venise le *Teatro della Memoria* de Giulio Camillo.

L'« *ars memoriae* » fut depuis l'Antiquité le fondement incontesté de toute l'éloquence. Le philosophe et orateur Camillo fut en son temps adoré presque comme un dieu ; il est aujourd'hui parfois cité comme un précurseur lointain de notre Internet... Camillo pensait qu'il pouvait réaliser par la déconstruction et la reconstruction d'un texte une création totalement nouvelle, émanant tout droit de l'original. Cette idée était symbolisée par une tourbillonnante « *artificiosa rota* ». Le moyeu de cette roue artificielle était un tourbillon, dont le vide représentait l'inconnu et l'incontrôlable. Ce que nous savons grâce à Zuichemus du *Teatro della Memoria* peut être rapidement résumé :

c'était un bâtiment en bois, construit comme un théâtre classique, de sorte que les spectateurs se trouvaient au milieu de l'avant-scène, face à l'auditorium semi-circulaire. Cette forme rendait l'auditorium particulièrement adapté à l'organisation des souvenirs en sept sections, chacune avec sept arcs chevauchant sept rangées ascendantes. Les sept sections étaient classées selon les sept planètes connues alors, et représentaient le macrocosmos divin de l'astrologie alchimique. Les sept rangées qui partaient de là, codées avec des motifs de la mythologie antique (Prométhée veillait sur la septième rangée), représentaient les sept sphères du microcosme, de la sublunaire à l'élémentaire. Partout, des images et des textes emblématiques étaient gravés sur les ouvertures des parchemins. En forgeant des liens d'association entre le classement des connaissances et leur codification emblématique, il était théoriquement possible de reproduire dans son propre esprit toutes les rela-

tions micro- et macroscopiques imaginables.

Le théâtre jouait un rôle important dans les sciences occultes hermétiques, qui un peu plus tard, au 16^e siècle, atteindraient leur apogée avec l'œuvre de Giordano Bruno. Selon Nono (1987) : le « *Wanderer* [...], un libre-penseur à l'esprit ouvert qui pénétra dans les secrets les plus profonds de la vie et de la nature [...] son concept : le monde ne connaît pas de fin et n'a pas de limites. À l'instar du théâtre, qui n'est pas une scène close [...], il est aujourd'hui bien vivant en moi ».

Camillo, Nono, Bruno : tous traitent des extrêmes, des limites, surmontables ou insurmontables, de l'Humanité. Qui l'a chanté mieux que Goethe dans *Grenzen der Menschheit* ? « Ein kleiner Ring / Begrenzt unser Leben / Und viele Geschlechter / Reihen sich dauernd / An ihres daseins / Unendliche Kette » (Un petit anneau [lors de sa libération, Prométhée reçut de Zeus un anneau en rappel de sa captivité...] / limite notre vie / et tant de générations / sans relâche enfilent / leur existence / à la chaîne sans fin).

Heinz Holliger – un Prométhée bien vivant – dit à propos de sa carrière : « Ma relation à la musique est telle que j'essaye toujours d'aller jusqu'aux limites » ; et à propos de sa fascination pour Schumann et Hölderlin : « Je cherche la personne dont l'imagination est sans limite, qui n'a pas peur de traverser, que ce soit vers le monde de la folie ou celui de la mort, car ils sont liés. De telles personnes ont des antennes plus fines que les autres ». En tant qu'hoboïste, Heinz Holliger est une légende vivante – on pourrait presque voir dans son anche double une métaphore de la façon dont Prométhée déroba le feu à Zeus : dans une tige de narthex creuse... Mais sa musique, intensément organique et émouvante, méditative et prophétique, en fait également l'un des compositeurs les plus importants de notre époque.

Je ne pourrais achever cette *hypothesis* sans mentionner Johann Sebastian Bach,

qui franchit la distance de l'Hadès à l'Olympe, du mineur obscur au majeur radieux... Peut-être découvrira-t-on les traces d'un drame satirique dans les scènes de Bacchus de Beethoven, dans son *Terzettino Grotteschi* et dans les trois versions d'une *Csárdás*...

Retournons à notre point de départ. Comme les rêves, les mythes sont les produits de l'imagination humaine. Comme les rêves, les mythes révèlent nos espoirs les plus profonds, nos désirs et nos peurs les plus grands, et mettent à nu les capacités et les contradictions de l'âme humaine. *L'expérience* primitive du mythe n'était pas son invention, mais bien son *expérimentation*. Les mythes sont les révélations originales de la psyché préconsciente. Ces mots de Jung expliquent la fascination constante de l'homme pour le mythe, dont celui de Prométhée. Et après ces révélations originales vint la mythologie : le récit du mythe, la manipulation artificielle de la matière première. Selon Jung, de nombreux domaines artistiques et scientifiques sont nés de cette phase préconsciente (« ils se développent dans les profondeurs sombres comme des fleurs de lotus »). Luigi Nono pensait dans le même sens quand il dit en 1983 : « Réveiller l'oreille, les yeux, la pensée humaine, l'intelligence, le maximum d'intériorisation extériorisée. Voilà l'essentiel aujourd'hui. » Peut-être sa *Tragedia dell'ascolto* était-elle aussi une allusion à l'importance sociale de la tragédie dans l'Athènes classique, alors beaucoup plus intrinsèquement liée à la vie quotidienne qu'aujourd'hui. Sur son bureau, une photographie jaunie de ruines antiques portant l'inscription « *Ascolta* »... Sur cette même table, il écrivit : « Le but de l'écoute est toujours de briser la chaîne de l'obéissance idolâtre à l'image, au récit, à la séquence logique, au simple discours verbal. » Mon propre discours suit en grande partie la logique d'un rêve (Jung, dans une analyse, aurait peut-être parlé d'un « processus d'individuation d'un musicien exécutant ») ; il doit lui aussi être interrompu.

Laissez-moi vous inviter dans la tanière du lion quelque part à Venise, dans ce labyrinthe secret que l'on ne peut percevoir dans sa totalité qu'une fois que l'on y est perdu. Perdu dans un souvenir du *Teatro della Memoria* de Camillo : un « *Teatro dell'Ascolto* » qui aurait Prométhée pour emblème et le mot « *ascolta* » gravé sur la porte d'entrée. À l'entrée, Nono vous murmurerait la phrase qu'il lut un jour sur un mur du monastère franciscain de Tolède : « *Caminantes, no hay caminos, hay que caminar* » (Vous qui marchez, il n'y a pas de chemin, il n'y a qu'à marcher).

Jan Michiels

Traduction : Catherine Meeüs

JAN MICHIELS

Jan Michiels (1966) étudie auprès d'Abel Matthys au Conservatoire royal de Bruxelles. Il travaille ensuite sous la direction de Hans Leygraf à la Hochschule der Künste de Berlin – et reçoit une distinction spéciale pour ses interprétations des Études de Ligeti et du second Concerto pour piano de Bartók. Citons quelques moments remarquables de sa carrière : lauréat du concours Tenuto (1988) ; premier lauréat du Prix international Emmanuel Durllet (1989) ; lauréat du Concours musical international reine Élisabeth de Belgique (1991) ; prix JM/Cera (1992) ; 'star' du Festival de Flandres (1996) ; lauréat du 'Gouden Vleugels/KBC Muziekprijs' (2006) ; doctorat en arts (avec la plus grande distinction – présentation d'un teatro dell'ascolto inspiré par le Nouveau Prométhée de Luigi Nono, 2011). Jan Michiels est professeur de piano au Conservatoire royal de Bruxelles, où il a également dirigé la classe de musique contemporaine pendant huit ans. Il a donné des masterclasses à Londres, à Murcia, à Hambourg, à Oslo, à Montepulciano et à Szombathely. Il joue régulièrement comme soliste ou avec des ensembles de musique de chambre dans différents centres musicaux en Europe et en Asie, sous la direction de chefs d'orchestre tels que David Angus, Stefan Asbury, Serge Baudo, Peter Eötvös, Yannick Nézet-Séguin, Heinz Holliger ou Kazushi Ono, mais aussi avec des chorégraphes comme Anne Teresa De Keersmaeker, Vincent Dunoyer et Sen Hea Ha. Son répertoire s'étend de Bach aux compositeurs de notre époque. Outre plusieurs enregistrements pour la radio, il a entre autres gravé sur CD des oeuvres de Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Busoni, Debussy, Dvořák, Janáček, Liszt, Rachmaninoff, Ligeti, Kurtág et Goeyvaerts. Jan Michiels a réalisé diverses intégrales, parmi lesquelles les Sonates de Beethoven, l'oeuvre pour piano de Schoenberg, Webern et Berg, ou la musique de chambre avec piano de Johannes Brahms.

www.michielsjan.be



FUG 716