

SYLVANO BUSSOTTI

CYCLE DE CREATIONS



MUSIQUE VIVANTE

DIRECTION

DIEGO MASSON

KATHERINE CIESINSKI - GIANNI PALA-CONTINI

ANDRE BATTEDOU - CAMILLE LE PRINCE - AURIO TOMICICH

OPERA - COMIQUE

LUNDI 11 DECEMBRE 1989

GRAND THEATRE DE GENEVE

MERCREDI 13 DECEMBRE 1989



Photo : Jacques Chareau

CYCLE DE CREATIONS

SYLVANO BUSSOTTI
BUSSOTTIOPERABALLET

INTEGRALE SADE
extraits de concerts 1966-1989

sur une idée de Rocco
poème de Enzo Fileno Carabba
musique de Sylvano Bussotti

1. scena prima
2. scena seconda
3. terza scena
4. scena quarta
5. canzonetta
6. intermezzo drammatico
7. duetto
8. doppia ballata A) L'altro duetto
9. sesta scena detta della Passion
10. doppia ballata B) settima scena
11. fiammata, dalla nona ed ultima scena

KATHERINE CIESINSKI, mezzo-soprano
GIANNI PALA-CONTINI, haute-contre
ANDRE BATTEDOU, ténor
CAMILLE LE PRINCE, baryton
AURIO TOMICICH, basse

ENSEMBLE MUSIQUE VIVANTE
direction DIEGO MASSON

L'œuvre de Sylvano Bussotti a été commandée par le Festival d'Automne à Paris et la Caisse des dépôts et consignations, avec le concours de l'Etat à l'occasion de la célébration du Bicentenaire de la Révolution Française

Coproduction :
Festival d'Automne à Paris, Caisse des dépôts et consignations, Grand Théâtre de Genève, Contre-champs.

Le concert de Genève est réalisé avec le concours du Ministère des Affaires étrangères - Secrétariat d'Etat aux Relations Culturelles Internationales (Association Française d'Action Artistique).

Durée : environ 70 minutes
Editions Ricordi

Instrumentation :
Mezzo-soprano, haute-contre, ténor, baryton, basse.
Flûte et flûte piccolo, hautbois, saxophone, cor,
trombone, célesta, harpe, percussions, deux pianos,
harmonium, violon, alto, violoncelle, contrebasse.

SYLVANO BUSSOTTI

Né à Florence le 1er octobre 1931 dans une famille d'artistes (son frère Renzo et son oncle Tono Zancanaro sont peintres et exercent sur lui, ainsi que le poète Aldo Braibanti, une influence très importante), Sylvano Bussotti a l'enfance des surdoués : à l'âge de quatre ans, il commence à apprendre le violon et vers six ans, il compose ses premières pièces, tout en consacrant beaucoup de temps au dessin et à la peinture. Après des classes de violon (chez Maglioni), d'harmonie et de contrepoint (chez Lupi) et de piano (chez Dallapiccola) au Conservatoire de Florence où il entre en 1940, la guerre interrompt ses études musicales. Il les reprend entre 1949 et 1956, en autodidacte. En 1957, il suit à Paris l'enseignement de Max Deutsch, rencontre Pierre Boulez et Heinz-Klaus Metzger qui le mènent aux cours d'été à Darmstadt où il découvre la similitude de certaines de ses orientations avec celles de John Cage. Son activité internationale de compositeur commence avec les exécutions de ses œuvres par le pianiste David Tudor en Allemagne, puis par Cathy Berberian et sous la direction de Pierre Boulez à Paris. Plusieurs prix de composition et bourses lui sont décernés.

Compositeur, mais aussi metteur en scène et organisateur, Sylvano Bussotti a été le directeur artistique du Théâtre La Fenice à Venise et du Festival Puccini à Torre del Lago (1979-81). Depuis 1988 et jusqu'à 1991, il assume la direction artistique de la musique à la Biennale de Venise. Après avoir enseigné à l'Académie des Beaux-Arts à l'Aquila et à l'Ecole de Musique de Fiesole, Sylvano Bussotti travaille actuellement à son projet d'enseignement musique-danse-théâtre - Scuolaspettacolo Bussottioperaballet - fondé en 1984 avec le danseur Rocco à Genazzano près de Rome où il habite. Sylvano Bussotti a réalisé en outre plusieurs expositions, collectives et individuelles, de dessins, peintures, partitions graphiques, esquisses de décors et costumes, de costumes d'opéra, etc..., la dernière était celle présentée à Florence par le Maggio Musicale 1988, au Palais Medici Riccardi, (cf. l'ouvrage remarquable sur l'œuvre de Bussotti *L'Opera di S. Bussotti/Musica, Segno, Imagine, Progetto/Il Teatro, Le Scene, I Costumi*, éd. M. Bucci, Electa, Firenze, 1988).

Depuis 1956, l'activité artistique de Sylvano Bussotti est orientée vers les spectacles de théâtre musical qui mènent au Bussottioperaballet (en 1972 il publie son ouvrage *I miei teatri / Mes théâtres / Journal secret, journal public, quelques essais*, Ed. Novecento, Palermo) et à la réalisation de mises en scènes, décors et costumes pour des opéras du répertoire classique (*Don Pasquale* de Donizetti, *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, *Otello* et *Barbiere di Siviglia* de Rossini, *Carmen* de Bizet, *La clemenza di Tito* et *Così fan tutte* de Mozart, *I due Foscari*, *Simone Boccanegra* de Verdi, *La Fanciulla*

del West, La Bohème, Il trittico, Turandot et Tosca de Puccini, etc...).

Les moments les plus forts dans l'œuvre de Bussotti compositeur sont certainement :

Sette fogli (1959), une collection occulte de pièces pour différentes formations de chambre,
I semi di Gramsci (1962-71), poème symphonique pour quatuor à cordes et orchestre,
La Passion selon Sade (1965-66), mystère de chambre créé par Cathy Berberian sous la direction du compositeur à Palerme,
Rara Requiem (1969-70) pour ensemble vocal, chœur, guitare et violoncelle, orchestre à vents, piano, harpe et percussions,
Lorenzaccio (1968-72), mélodrame romantique dansé en hommage à Alfred de Musset,
Due voci (1976) pour soprano, ondes Martenot et orchestre sur un fragment poétique de La Fontaine.

Les compositions pour orchestre qui peuvent être présentées en Bussottioperaballet, *Il Catalogo è questo I-IV* (1976-1988),

les œuvres destinées au théâtre en Bussottioperaballet :

Ogetto amato (Pièce de chair) (1975), mythologies dansées,
Nottetempo (1976), drame lyrique en un fragment de R. Amidei et S. Bussotti,
Le rarità, Potente (1976-78), représentations lyriques en un acte,
Phaidra/Heliogabalus (1975-78) en quatre ballets et trois intermezzi,
Le Racine (1980) Pianobar pour Phèdre,
Miro, l'ucello luce (1981), ballet-pantomime sur scénario de J. Dupin, avec scène et costumes de Juan Miro,
Cristallo di rocca (1972-73/83), ballet d'après Stifter,

puis les dernières œuvres destinées à la scène d'opéra :

Fedra/Phèdre (1988), tragédie lyrique d'après Jean Racine,
L'Inspirazione/L'Inspiration (1988), mélodrame en trois actes d'après *La muse réparatrice* de Ernst Bloch.

Musicien, compositeur, peintre, dessinateur, metteur en scène, créateur de décors et de costumes, Sylvano Bussotti est l'exemple parfait de l'exubérance créatrice qui ignore les distinctions des genres et abolit impérieusement toutes les barrières artificielles entre les langages esthétiques établis. La fermeture de l'écriture musicale sur elle-même au cours des années du sérialisme intégral ou assoupli lui paraît dès le départ parfaitement absurde. C'est à partir de 1948-49 qu'il propose aux musiciens des graphismes symboliques sur papier musique, des dessins musicaux à jouer, de la musique picturale à contempler et à lire en son. Ce n'est que dix ans plus tard que l'arrivée à Darmstadt de l'apologète du

hasard John Cage bouleversera le monde rigide des avant-gardistes européens. Toujours allergique aux stratégies compositionnelles de grammairiens-comptables, Sylvano Bussotti figure dès le début des années cinquante un tournant langagier extrêmement important, marqué par le déclin des métaphysiques universalistes. Il choisit spontanément, dès ses débuts, la multiplicité des stratégies compositionnelles fondée sur le différend (cf. J.F. Lyotard - *Le différend*, Minuit 1983), sur le conflit des différentes matières signifiantes qui ne peut être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux régimes de formation hétérogènes et aux genres artistiques incommensurables par leurs finalités. A la pureté des structures et à la ségrégation des genres, Bussotti a toujours opposé - des premières œuvres utilisant des dessins et des graphismes symboliques aux spectacles les plus récents en Bussottioperaballet et au premier film - opéra *L'Inspirazione* (en collaboration avec le cinéaste anglais D. Jarman) - "la poésie du sentiment" (c'était l'intitulé de ses cours à Fiesole) et la joie ludique de la transgression déconcertante : "Plaisir pour les oreilles, avec des larmes, devant le miroir ; joie pour les yeux, pour la bouche, joie centrale et plaisir, jouissance forte, tendre, douce, sombre infinie, jouissance jusqu'à la mort..." - comme Bussotti déjà en 1957 pour son *Opus 2 - Deux esquisses sérielles (A la mémoire de Schoenberg)*. Fortement attiré par l'écriture fragmentale extrêmement riche en références culturelles et par les déviations troublantes altérant tout fonctionnement normatif des langages, Sylvano Bussotti a toujours su inventer des œuvres - totalités fragmentales qui laissent parfois l'initiative aux interprètes et qui sont qualifiées souvent - dans la lignée de Achille Bonito Oliva - de trans-musique, nécessairement multiple, extériorisant une trans-fantaisie puissante et contagieuse.

"Lorsque Bussotti - écrivait Roland Barthes - dispose sa page et d'un trait plein, noir, calligraphié, la couvre de portées, de notes, de signes, de mots et mêmes de dessins, il ne se contente pas de transmettre aux exécutants de son œuvre des opérations à effectuer, comme le faisait l'ancien manuscrit musical (...); il construit un espace homologique, dont la surface - puisque la page est condamnée à n'être qu'une surface - veut être avec rage, avec précision, un volume, une scène, striée d'éclairs, traversée de vagues, rompue de silhouettes; ou encore, tout en même temps (et c'est là le pari): d'une part un grimoire de signes multiples, raffinés, codés avec infiniment de minutie, et d'autre part une vaste composition analogique, dans lesquelles les lignes, les emplacements, les fuites, les zébrures ont à la charge de suggérer, sinon d'imiter, ce qui se passe réellement sur la scène de l'écoute: c'est, d'un même mouvement, très secret et très manifeste. Un manuscrit de Bussotti est déjà une œuvre totale.

Les œuvres de Sylvano Bussotti - et surtout celles de Bussottioperaballet, mais aussi les créations du

dessinateur et du metteur en scène Bussotti - assument véritablement la jouissance contagieuse de leur créateur. Ce sont toujours - comme le voyait Barthes dans le graphisme des partitions excentrées - des *fouillis ordonnés de pulsions, de désirs, d'obsessions* qui s'expriment en musique: graphiquement, scéniquement, spatialement; en traits, sons, gestes, images, couleurs.

L'œuvre multiple de l'artiste Bussotti se référant avec l'aisance du virtuose aux mythes ou aux contes, à Racine ou à Musset, à Sade ou à Bloch, fait dire aujourd'hui de lui ce qu'il écrivait à propos de Sade: "Nous ne saurons pas le penser - *uniquement* - en tant qu'artiste; tandis que Beethoven et Michelangelo supportent tranquillement l'aura *naturelle* de leur génie. Il est plutôt le prototype de l'intellectuel moderne à se profiler au-delà de l'ombre écrasante du rebelle qui, contre murailles et barrières, projettera son inquiétude - *et sa jouissance d'artiste* - dans la conscience de chacun". (cf. S. Bussotti - *I miei teatri*).

Ivanka Stoianova

INTEGRALE SADE, extraits de concerts

Il n'est peut-être pas secondaire d'expliquer que le sens d'*extrait* pour cette petite partition, doit s'entendre de manière particulière. La fragmentation, caractéristique pour ce genre de composition, par exemple, ne découle pas d'un choix venant après-coup; au contraire, c'est un choix médité, programmé pourrait-on dire. Les origines en seraient assez lointaines: un quart de siècle environ sépare *La Passion selon Sade* (1965) des *extraits d'Intégrale Sade* (1989). Quoique tout à fait nouvelle, cette musique se réfère cependant à son propre passé, de façon réellement intégrale, non seulement par l'utilisation systématique des matériaux de l'époque - une grande partie des réserves de *Solo*, une des nombreuses œuvrettes dérivées de la *Passion*, se retrouve ici - mais en incorporant littéralement l'œuvre ancienne. La prise en compte des pages de l'époque est presque intégrale, au point de faire penser à un acte de cannibalisme...

Comme autrefois, l'auteur compose l'esprit toujours tourné vers des hypothèses théâtrales précises, et même, dans le cas présent, cinématographiques. Il ne cache pas du tout son désintérêt presque absolu pour l'exécution impropre de son œuvre en des espaces frigides de concerts. Il en subit seulement les évidentes limites, en aucune façon résigné, mais avec la patience qui s'impose. Et voici que l'idée de fragment, de chose extraite, de membres détachés d'un corps très proche et cependant lointain, s'explique et se justifie. Se mettant peut-être plus exactement en relief dans la notion de "trame". Cette *Intégrale Sade* apparaît comme la première d'un programme de *treize trames* que l'auteur apprête, élabore et souhaite écrire dans les prochaines années.

Sylvano Bussotti

A PROPOS DE LA PASSION SELON X...
(Introduction et notes à un libretto d'opéra)
in *Cahiers Jean-Louis Barrault 1966-67*

Avec *La Passion selon X., mystère de chambre avec tableaux vivants*, il m'est arrivé d'exhiber en public, peu à peu, quelques stations d'un drame sans fond, privé d'action, modeste en sous-entendus, expressément corseté dans les formes usées de la musique de chambre mise à nu dans son action, comme si c'était, selon Sade, une effervescence de la Nature poussée par la Philosophie du Grand Révolutionnaire vers sa délivrance. Ainsi, l'idée d'appliquer un comportement d'alcôve à quelques virtuoses choisis, face au public sur une estrade de concert, est née nécessairement d'une prédisposition d'un Rituel pour une Passion contemporaine. Ayant consommé le Péché de se référer à Sade pour affirmer un choix; tissé le système de relations musicales avec la scène, le geste, les lumières; ayant convaincu les musiciens de revêtir des costumes et de se maquiller le visage et obligé la cantatrice à jouer simultanément trois personnages de femmes diversement martyrisées dans leur sexe, je me suis aperçu que j'avais écrit un Opéra sans libretto régulier. Si le libretto est fait de mots que l'on prononce (ou que l'on chante) pendant la représentation, alors voici deux « petites pages » extraites de la partition, et qui le contiennent entièrement. Il faut en exclure les jeux de scène, les indications musicales de caractères et de mouvements, la suite et la dynamique des lumières, l'esquisse des costumes, dans les attitudes principales et toute autre suggestion scénique. Cela se fonde dans une écriture organique qui englobe chacun de ses éléments, non plus séparés en compartiments spécifiques, mais réunis dans l'élaboration et les variations d'un signe unique: la partition totale. Au filigrane des quatorze vers d'un sonnet célèbre (de Louise Labbé) d'il y a quatre siècles, viennent se greffer quelques noms emblématiques - les protecteurs et le dédicataire - et de très courts impératifs. Voilà tout. Il y a en plus une page entière seulement parlée: le *générique*; titres, sous-titres, nomenclatures des personnages et des instruments, suite des scènes, signature et attestation de l'auteur, etc...; tout ce qui est prononcé au commencement à haute voix par la troupe réunie, encore invisible au public, pendant que la scène découvre meubles et instruments de musique et que la salle entière s'allume pour présenter aussi le public à lui-même.

Arriver à suffoquer tellement la parole - déjà en réduisant le texte à une inscription et rien d'autre, (précaution prise de ne pas insérer un seul mot de Sade dans cette représentation qui lui est consacrée), et accueillir à la place, comme matériel fortement sémantique, titre et sous-titre de deux œuvres capitales du Marquis: *La Philosophie* et *Les 120 Journées* et en appliquant au verbe la même règle artaudienne des visions: les costumes anciens, l'ambiance posthume; sur la base du français archaïque presque entièrement inusité de nos jours -

ainsi était transposée en musique l'écriture elle-même, car les deux pages du libretto ressemblent en tous points à beaucoup d'autres pages de la partition musicale.

Les personnages enfin: les instrumentistes jouent quasiment tous leur propre rôle; les protagonistes, la *Cantatrice* en qui les attributs traditionnels d'opéra s'entremêlent à l'image d'une héroïne ternaïre, Le *Maestro di Cappella*, en qui convergent les fonctions normales d'un modeste maître d'œuvre à l'ancienne avec les caprices sans normes d'un metteur en scène de nos jours; ce couple même que forment la *Cantatrice* et le *Maître de chapelle* n'échappent pas au schéma classique de la dramaturgie musicale. Reste un seul acteur qui n'est d'ailleurs qu'un figurant, le *Figurant* par excellence, remplissant des rôles multiples comme preuve charnelle, vivante de cette économie qui, sans demi-mesure, dénonce le principe d'une nécessité d'une part et oblige, d'autre part, le comédien, par cette multiplicité, à devenir un personnage important malgré lui et en fait le reflet de l'esclavage même.

Ce sont mes principales raisons pour avoir, dans mon titre, attribué à Sade une Passion qui se montre en scène: « *Mistère de chambre* » (sans équivoque). Etre contre l'image d'un Sade façonné par la mode actuelle (divulgarion déformante de ses idées philosophiques et artistiques, voire scientifiques, devançant son temps); Etre sacrilège envers lui dans la désobéissance au commandement de silence qu'il avait imposé, en mettant en scène un rituel des plaisirs par l'évocation d'une figure légendaire; l'acte d'écrire une sorte d'oratorio laïque, manifestement corrompu par l'ironie, Mémorial pour un monument à Sade, violera inéluctablement le tombeau, contribuant à faire ressurgir « dans l'esprit des hommes » l'empreinte profonde de l'être innomable déjà décapité et brûlé en effigie sur la place des Prêcheurs d'Aix.

Sylvano Bussotti

La Passion selon X a été représentée au Théâtre de France, Domaine musical, le 7 décembre 1966, avec Cathy Berberian et l'auteur dans les rôles principaux.

M (libretto)

M.R. tutte le indicazioni di tempo e movimento e di nota sono di mia alta voce (dal Maestro di Cappella, per es) per l'intera rappresentazione. Per sarà bene indicare quelle circoscritte dal solo trattaglio.

beaus yeus bruns , regards destournez ,
 chaus soupirs , larmes espandues ,
 noires nuits vainement attendues
 jours luisans vainement retournez : a per para für to B

tristes pleins , desirs obstinez ,
 tems perdu , peines despendues ,
 mile morts en mile rets tendues ,
 pire maus contre moi destinez .

S A D E B A C H

oui
 front , cheueus , bras , maiz et doiz : fin
 lut pleintif, vide , archet et vois : assez

Tant de flambeaus pour ardre une femelle !
 (femelle)

de Toy me plein que tant de feus portant , prends-le
 en tant d'endrois d'iceus mon cœur tantant ,
 n'en est sur Toy vole quelque estincelle .

matride-base per il collage verbale da una rivista di Louise Labé 1926 - 1946

per il testo, vedi anche la sua continuazione e fine a pag.3

T **S**

Sylvano Bussotti, page du Libretto de *La Passion selon Sade*

KATHERINE CIESINSKI, mezzo-soprano
 De nationalité américaine, Katherine Ciesinski fait ses débuts à Dallas dans *Octavian*. A Paris, elle a chanté *La Damnation de Faust* et *Dorabella* dans *Così* avec Daniel Barenboim. En 1985, à Genève, elle crée le rôle d'Amalia dans *Le Retour de Casanova* de Girolamo Arrigo et se produit, la même année, dans *Les Contes d'Hoffmann*. Elle a enregistré *Guerre et paix* sous la direction de Mstislav Rostropovitch, a participé au *Ring* de Richard Wagner à l'Opéra de San Francisco et interprété la *Comtesse Geschwitz* dans *Lulu* au Met.

GIANNI PALA-CONTINI, haute-contre
 Etudes de chant, basse-baryton dans Mozart et Rossini. Il découvre l'étendue de ses possibilités vocales et interprète les rôles travestis (*Orfeo*, *Tandrede*, *Cherubin...*) tout en participant à des concerts de musique baroque. Des compositeurs écrivent des œuvres dans lesquelles il peut développer toute l'ampleur de sa voix. Il a déjà collaboré avec Sylvano Bussotti, à l'occasion des représentations de *Anima et Corpo* de Cavalieri et de *l'Ulisse* de Luigi Dallapiccola.

ANDRE BATTEDOU, chanteur et comédien
 Il suit les cours de René Simon et ceux de l'Opéra-Studio. Il participe au Concours International de Chant de Treviso et rencontre Sylvano Bussotti qui le met en scène dans *Paillasse* en 1978. Il travaillera par la suite avec Bussotti pour la création de *Racine*, à la Piccola scala, de *Phèdre* à l'Opéra de Rome, puis de *l'Inspirazione* au Mai Florentin, et pour différents concerts en Italie. André Battedou est également interprète d'Offenbach et d'Hugo Wolf. Il a réalisé des nombreuses mises en scène pour le théâtre et l'opéra.

CAMILLE LE PRINCE, baryton
 Italien de Calabre, il chante dès l'âge de quatre ans. Il n'aime chanter que des mélodies, et aussi certaines compositions d'auteurs contemporains. Spécialiste d'Eric Satie, il a participé à des spectacles consacrés à ce compositeur. Il aime particulièrement les mélodies de Francesco Paolo Tosti, dont il prépare un enregistrement. Dans son répertoire figurent environ cent titres de chansons italiennes écrites entre 1900-1950. Il vit à Paris depuis 1982; en 1987, il prend le pseudonyme de Camille Le Prince, tout en gardant son nom pour ses activités de compositeur et de metteur en scène.

AURIO TOMICICH, basse
 Il a remporté le concours de chant de Spolète. Il a chanté ensuite au Théâtre Massimo de Palerme puis dans les grandes salles d'opéra italiennes, enfin aux Etats-Unis, Canada, France, Yougoslavie, Espagne. Il a remporté un immense succès dans *La Cenerentola* et *Le Barbier de Seville*. Il chante également le répertoire contemporain, en particulier Sylvano Bussotti et Luigi Nono.

MUSIQUE VIVANTE

L'Ensemble Musique Vivante fut fondé en 1966 par Diego Masson, formation ouverte dont la fonction première était l'exploration du répertoire contemporain, la découverte et la promotion de jeunes compositeurs. Au fil des années, un groupe d'instrumentistes s'est associé régulièrement aux diverses activités de l'ensemble, jusqu'à former un noyau permanent. Parmi eux Carlos Roque-Alsina, Jean-Paul Celea, Jean-Louis Chautemps, Willy Coquillat, Jean-Pierre Drouet, Vinko Globokar, Jean-François Jenny-Clark, Didier Pateau, Michel Portal, Gaston Sylvestre.

La souplesse de l'effectif et l'intérêt des musiciens pour toutes les musiques a permis d'inscrire au répertoire de l'ensemble les œuvres classiques aussi bien que les musiques expérimentales d'aujourd'hui. L'Ensemble a participé à des concerts, spectacles, enregistrements, à la création en France de *Domaines* de Boulez, de *Laborintus* de Berio, de *La Trahison Orale* et de *Variétés* de Kagel, de *l'Opéra de Quat'Sous* de Kurt Weill mis en scène de Giorgio Strehler, il a présenté une série de concerts consacrés à Karlheinz Stockhausen au TNP/Chaillot. Musique Vivante, ensemble subventionné par le Ministère de la Culture (Direction de la musique) de 1967 à septembre 1989, ne reçoit plus de subventions depuis octobre 1989.

- | | |
|---------------------------|---------------|
| Pierre Roullier | flûte |
| Jean-Claude Jaboulay | hautbois |
| Jean-Louis Chautemps | saxophone |
| Brigitte Sylvestre | harpe |
| Franck Ollu | cor |
| Benny Sluchin | trombone |
| Jean-Pierre Drouet | percussion |
| Gaston Sylvestre | percussion |
| Willy Coquillat | percussion |
| Jay Gottlieb | piano |
| Jean-François Zygel | piano |
| Isabelle Berteletti | célesta/orgue |
| Sylvie Gazeau | violon |
| Sylvie Altenburger | alto |
| Hervé Derrien | violoncelle |
| Jean-François Jenny-Clark | contrebasse |

DIEGO MASSON
 Né en Espagne en 1935. Etudes d'harmonie, percussion (1er Prix) au Conservatoire de Paris. Etudes de composition avec René Leibowitz et Bruno Maderna. Etudes de direction d'orchestre avec Pierre Boulez (1965).

En 1966, il fonde Musique Vivante. De 1973 à 1977, Diego Masson est directeur musical au Théâtre d'Angers, puis de 1976 à 1982 à l'Opéra de Marseille. Diego Masson dirige régulièrement le BBC Symphony Orchestra et le Philharmonia à Londres, le Konzertgebouw, les orchestres de Pologne, Hongrie, Autriche, ainsi que le London Sinfonietta et l'Ensemble Modern de Francfort avec lesquels il effectue des tournées européennes.

La flamme du mécénat



La Caisse des dépôts et consignations a pour mission première de protéger et gérer les fonds privés qui lui sont confiés. Institution financière au service de l'intérêt général, elle est aussi la banque du logement social et du développement local. Dans le prolongement de ses activités, la Caisse des dépôts et consignations a développé une longue tradition de mécénat, dans les domaines humanitaire, social et médical, et plus récemment culturel et artistique.

Ainsi, depuis 1983, la Caisse des dépôts et consignations apporte chaque année son concours financier aux productions du Théâtre des Champs Elysées dont elle a également financé la rénovation.

L'aide aux jeunes artistes et le soutien à la pédagogie musicale et théâtrale constituent deux autres volets majeurs de ses actions de mécénat culturel.

Les commandes d'œuvres d'art, le concours apporté au Festival d'Automne, au Festival d'Avignon, au Centre Acanthes, à la Fondation Dubuffet, à l'École des comédiens de Nanterre sont les symboles d'une passion partagée pour la création contemporaine.



CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS

FRFAP-1989-M-14-PG.05

SURFACE