

# Berio To Sing

LUCILE RICHARDOT

LES CRIS DE PARIS

Geoffroy Jourdain

# Berio To Sing

1	<b>Sequenza III</b> pour voix de femme (1966)	8'50
	<b>Cries of London</b> pour huit voix (version de 1974-75 pour 6 voix révisée en 1976)	
2	I. These are the cries of London town	1'13
3	II. Where are ye fair maids	1'30
4	III. Garlic, good garlic	2'07
5	IV. These are the cries of London town	1'05
6	V. These are the cries of London town	1'15
7	VI. Money, penny come to me	3'11
8	VII. Come (buy some old cry to me) [Cry of Cries]	3'29
	<i>Cécile Larroche, Amandine Trenc</i> <i>Judith Derouin, Cécile Banquey</i> <i>Lucile Richardot, Constantin Goubet (2, 6), Ryan Veillet (3-5, 7, 8)</i> <i>Virgile Ancely, Geoffroy Buffière</i>	
9	<b>O King</b> pour voix et cinq instruments (1968)	4'49
	<b>Folk Songs</b> pour mezzo-soprano et sept instruments (1964)	
10	Black is the colour (USA)	2'43
11	I wonder as I wander (USA)	2'03
12	Loosin yelav (Arménie)	2'32
13	Rossignolet du bois (France)	2'04
14	A la femminisca (Sicile)	1'24
15	La donna ideale (Italie)	1'22
16	Ballo (Italie)	1'45
17	Motettu de tristura (Sardaigne)	3'03
18	Malurous qu'o uno fenno (Auvergne)	0'59
19	Lo Fiolaire (Auvergne)	2'36
20	Azerbaijan Love Song (Azerbaïdjan & chanson soviétique)	2'37
21	<b>Michelle II</b> pour mezzo-soprano et flûte, clarinette, harpe, violon, alto, violoncelle, contrebasse ( <i>Beatles Songs</i> , 1965-67)	3'06
22	<b>There is no tune</b> pour chœur de chambre (1994)	2'13
23	<b>E si fussi pisci</b> chanson d'amour sicilienne, pour chœur mixte a cappella (2002)	1'57



## LES CRIS DE PARIS

<i>Sopranos</i>	Mathilde Bobot*, Adèle Carlier, Judith Derouin, Anara Khassenova*, Cécile Larroche, Marie Picaut, Michiko Takahashi*, Amandine Trenc
<i>Mezzo-sopranos</i>	Cécile Banquey, Aurore Bouston*, Estelle Corre*, Marine Fribourg, Pauline Leroy, Emmanuelle Monier*, Pauline Prot*, Lucile Richardot
<i>Ténors</i>	Safir Behloul, Jérôme Desprez*, Alban Dufourt*, Constantin Goubet, Antoine Jomin*, Jesús Rodil Rodriguez*, Ryan Veillet
<i>Barytons-basses</i>	Virgile Ancely, Alexandre Artemenko*, Emmanuel Bouquey, Renaud Bres, Geoffroy Buffière, Éric Chopin*, Jean-Michel Durang*, Guillaume Frey*, Alan Picol*
<i>Violon</i>	Marie Salvat
<i>Alto</i>	François Baldassare
<i>Violoncelle</i>	Frédéric Baldassare
<i>Contrebasse</i>	Marie-Amélie Clément
<i>Flûte</i>	Emanuelle Blessig
<i>Clarinete</i>	Ayumi Mori
<i>Harpe</i>	Annabelle Jarre
<i>Piano</i>	Julien Libeer
<i>Percussions</i>	Florent Jodelet, Othman Louati
<i>Direction</i>	Geoffroy Jourdain

\* seulement page / only track 23

## Words? Music? No: it's what's behind

– James Joyce, *Ulysse*

L'entrevue posthume qui suit est fictive. Les propos tenus par Luciano Berio et ses invités sont toutefois véridiques. Ils sont issus d'entretiens, d'interviews, de notices...

Qu'on me pardonne cette fantaisie : il m'a semblé qu'elle serait à même de faire partager ce qui peut se tramer au fil des mois, des années même, dans l'esprit d'un interprète qui se consacre à l'élaboration d'un projet monographique tel que cet album. À travers un patient travail de documentation, la fréquentation des partitions elles-mêmes, apparaissent des questions, parfois des réponses, des intuitions, qui contribuent à le rendre chaque jour un peu plus "familier" avec le compositeur, dans un rapport qui s'apparente alors à celui d'un dialogue imaginaire.

Tout ici est composite : une "réponse" peut être constituée à partir de quatre ou cinq sources distinctes que plusieurs dizaines d'années séparent parfois, mais je n'ai modifié aucun discours. Les ajouts sont mentionnés entre crochets ; je n'ai pas fait apparaître le montage, mais les coupes effectuées au sein d'un seul et même propos sont indiquées par des points de suspension entre parenthèses.

Mes sources sont nombreuses. Je m'autorise à ne citer que les deux principales :

- *Entretiens avec Rossana Dalmonte / Écrits choisis* – Éditions Contrechamps, octobre 2010

- *Scritti sulla musica*, a cura di Angela I. De Benedictis – Torino, 2013

GEOFFROY JOURDAIN

**Geoffroy Jourdain** : Luciano Berio, l'ensemble de votre œuvre semble s'inventer à partir d'un rapport intime à la voix, à tous les aspects de l'oralité, et se nourrir des relations tissées entre les mots et leurs propriétés phonatoires et acoustiques.

**Luciano Berio** : La voix, du bruit le plus insolent au chant le plus sublime, signifie toujours quelque chose, elle renvoie toujours à autre chose qu'elle-même. Elle suscite des associations et porte toujours en elle un modèle, qu'il soit naturel ou culturel.

Je m'intéresse à la musique vocale qui imite et, dans un certain sens, décrit ce phénomène prodigieux qui est l'aspect central du langage : le son qui devient sens, même au-delà du sens codifié et conventionnel d'un mot, [qui] se dégage des mots et de ses significations et prend d'autres significations, purement musicales.

Il est important pour cela d'avoir également une conscience acoustique du matériau verbal, afin de pouvoir entrer dans le sens et le reconquérir à travers la dimension acoustique.

**G. J.** : Ce sont donc toutes les vocalités – et pas seulement celle de la tradition lyrique – qui ont contribué à la singularité de vos recherches.

**L.B.** : La voix d'un grand chanteur "classique" est un peu comme un instrument signé que l'on range, après en avoir joué, dans son étui, une voix qui n'a donc rien en commun avec celle dont le même chanteur se sert pour communiquer dans la vie courante.

Tout ce qui est lié à la voix m'intéresse énormément : que ce soit la voix naturelle ou la voix avec microphone, le parler, la résonance, la voix de tête, de nez, de poitrine ou... comment dire ?... d'utérus. La voix est le phénomène le plus riche du monde.

**G. J.** : Était-ce cela que vous entendiez illustrer en 1966 avec la *Sequenza III* ?

**L.B.** : *Sequenza III* poursuit, par certains côtés, des recherches (...) qui sont toutes liées à la voix de Cathy Berberian, laquelle a été pour moi une sorte de second "studio de phonologie". En effet, *Sequenza III* est non seulement écrite pour Cathy, mais *sur* Cathy.

J'y ai cherché à assimiler musicalement plusieurs aspects, même triviaux, de la vocalité quotidienne, sans pour autant renoncer à certains aspects intermédiaires (un rire qui se transforme en *coloratura*...) et au chant proprement dit. Je tente de délivrer la voix de ce qui la limitait, faire qu'il n'y ait plus de frontières entre le parlé et le chanté. La composition pour voix devient la structure de "significations articulées".

L'accent est mis sur le symbolisme sonore des gestes vocaux, sur les "ombres de signifiés" qui les accompagnent, sur les associations et les conflits qu'ils suscitent. On peut donc considérer cette *Sequenza* comme un essai de dramaturgie musicale ; d'une certaine façon, elle met en scène le rapport entre l'interprète et sa propre voix.

**G. J.** : Notamment à travers l'expérience de la virtuosité...

**L.B.** : La virtuosité naît souvent d'un conflit, d'une tension entre l'idée musicale et l'instrument, entre le matériau et la matière musicale. Je crois beaucoup à la virtuosité : elle permet le changement de niveau, c'est-à-dire le déplacement des choses du niveau de l'émission banale à celui de l'expression transformée et de la perception "transfigurée". À notre époque, le virtuose (...) est un musicien capable de se placer dans une vaste perspective historique et de résoudre les tensions entre la créativité d'hier et celle d'aujourd'hui.

**G. J.** : Quel texte pouvait se prêter à cette recherche ?

**L.B.** : Le texte "modulaire", formé de petites phrases permutable, écrit pour moi par Markus Kutter, était particulièrement adapté à cette opération, suffisamment ambigu pour permettre une mobilité syntaxique considérable et, partant, une mobilité sémantique.

Pour contrôler un ensemble aussi vaste de comportements vocaux, il a fallu morceler le texte et le détruire en apparence, afin de récupérer les fragments sur divers plans expressifs et recomposer l'ensemble en unités non plus discursives mais musicales.

**G. J.** : Cette recomposition du texte par modules donne parfois à l'écoute l'impression d'une pièce à plusieurs voix.

**L.B.** : Toutes les *Sequenze* pour instrument seul<sup>2</sup> ont en commun la volonté de préciser et de développer mélodiquement un discours essentiellement harmonique, et de suggérer (...) une écoute polyphonique. [Dans la *Sequenza III*], si l'on respecte scrupuleusement les rapports de tempo, on a parfois l'impression, sinon d'une véritable polyphonie, du moins d'une simultanéité des événements.

**G. J.** : À l'inverse, on pourrait considérer l'écriture de *O King* comme étant davantage monodique – disons hétérophonique – que polyphonique. Vous y attribuez une seule et même mélodie *unisono* à plusieurs instruments, aux timbres distincts ; la voix y tient un rôle nouveau : pourtant moteur de l'œuvre, elle n'est plus soliste, mais instrument parmi les instruments.

**L.B.** : *O King* rend hommage à la mémoire de Martin Luther King. Le texte est constitué simplement par l'énonciation du nom du martyr noir. Les mots et leurs composants sont soumis à une analyse musicale, elle-même partie intégrante de la structure générale de la pièce. La voix doit sonner avec la même intensité que les instruments. [Elle] énonce une alternance d'éléments phonétiques, qui aboutit peu à peu à la découverte et à l'énonciation finale : "O Martin Luther King".

**G. J.** : La forme de cette pièce, enroulée sur elle-même et son mode, avec ses ajouts au fil des "strophes", comme les tropes imaginaires d'une sorte de *cantus firmus*, tout cela évoque certaines chansons populaires. Vos recherches sur la voix ne peuvent être déconnectées de votre attirance, profonde, pour les musiques de tradition orale.

**L.B.** : Mes rapports avec la musique folklorique sont souvent très émotionnels – déjà enfant, j'écrivais des chansons folkloriques pastiches.

Je reviens encore et toujours à la musique traditionnelle parce que j'essaie de créer un lien entre elle et mes propres idées sur la musique.

Mon rêve, dont je sais qu'il est tout à fait utopique, serait d'unifier la musique folklorique et notre musique – d'établir un vrai passage, perceptible et compréhensible, entre ces vieilles musiques populaires, si proches du labeur quotidien des gens, et notre musique.

<sup>2</sup> De 1958 à 2002, Luciano Berio a écrit 14 *Sequenze* pour instruments seuls.

<sup>1</sup> Berio fait ici référence au "Studio de Fonologia", dédié à la musique électronique, qu'il a fondé en 1955 à Milan avec Bruno Maderna.

“La voix est le phénomène le plus riche du monde.”

LUCIANO BERIO

“La virtuosité particulière de ces chants  
m’a toujours fait penser à la fonction  
universelle du chant d’Orfeo dans l’opéra  
de Monteverdi ; c’est-à-dire la séduction.”

LUCIANO BERIO

hommage à l’intelligence vocale de Cathy Berberian<sup>3</sup> qu’en 1964, j’ai écrit *Folk Songs* pour voix et sept instruments. Il s’agit essentiellement d’une anthologie de onze chansons populaires (ou prétendues telles) de différentes origines (États-Unis, Arménie, Provence, Sicile, Sardaigne, etc.), découvertes en écoutant de vieux disques...

**Cathy Berberian** : J’ai trouvé par hasard un disque avec la chanson qui est devenue la dernière dans *Folk Songs*. J’en devenais folle et je crois que je l’ai écoutée au moins deux cents ou trois cents fois pour la prononciation juste. Et je l’aime toujours comme le jour où je l’ai découverte.

**L.B.** : ... dans des anthologies imprimées, ou recueillies de vive voix par des amis.

Deux de ces chansons (*La donna ideale* et *Ballo*), cependant, ne sont pas véritablement des chansons populaires, puisque je les ai composées moi-même en 1947. La première en m’inspirant des propos badins d’un anonyme génois, la seconde sur un texte anonyme sicilien.

**G. J.** : Comment définissez-vous votre intervention sur ces chansons ? Les avez-vous arrangées ? Harmonisées ? Orchestrées ?

**L.B.** : Je leur ai naturellement donné une interprétation métrique et harmonique : en ce sens, on peut dire que je les ai “recomposées”. Mon discours instrumental revêt une fonction très précise : suggérer et commenter ce que j’ai perçu comme les racines expressives – c’est-à-dire culturelles – de chaque chanson. Ces “racines” ne nous renvoient pas seulement aux origines et à l’histoire de chaque chanson, mais aussi à l’histoire de l’utilisation que nous pouvons en faire aujourd’hui, quand nous ne voulons pas en détruire ou en manipuler le sens.

**G. J.** : Dans les années qui ont suivi vos *Folk Songs*, les musiques populaires ont été de plus en plus présentes dans votre démarche de compositeur, mais dans un rapport moins immédiatement perceptible avec le matériau original, au cœur d’une sorte de “folklore imaginaire”.

**L.B.** : Cet intérêt s’est enraciné plus profondément et j’ai essayé d’acquérir une compréhension plus spécifique et technique des processus qui régissent certains idiomes populaires... J’ai tendance à ne m’intéresser qu’aux techniques et moyens d’expression folkloriques que je peux assimiler d’une manière ou d’une autre sans rupture stylistique, et cela me permet de faire quelques pas en avant dans la recherche d’unité sous-jacente à des mondes musicaux apparemment étrangers les uns aux autres (...), non pas comme un colonialiste qui veut civiliser, s’approprier des choses pour les vendre, mais comme un musicien avide de connaître le plus et le mieux possible.

**G. J.** : Ainsi, avec vos *Cries of London* (1974-76), tout en évitant la citation folklorique, vous nourrissiez votre écriture à la source même de ces chants de marchands siciliens – les *abbagnate* – que vous aviez enregistrés lors d’un séjour d’étude en 1968.

**L.B.** : Quand on m’a demandé de faire une pièce pour le groupe vocal The King’s Singers<sup>4</sup>, j’ai pensé tout de suite aux *abbagnate*, [qui] sont merveilleux, d’une complexité assez souvent extraordinaire. Sur le plan de la technique de la voix, ce sont des chants remarquables. Et également du point de vue de la rhétorique de la séduction. J’ai transféré mon intérêt pour les *abbagnate* dans les vieux textes anglais des marchands des rues du vieux Londres.

**G. J.** : Ce faisant, vous vous distanciez d’autant plus du matériau original, comme pour ne vous emparer que de son essence même : séduction donc, virtuosité, voix naturelle... C’était désormais de manière “stylisée” que vous abordiez la musique populaire. Ce “déplacement”, jusqu’à l’imitation par la voix de sons issus des musiques électroniques, ne nous éloigne pas du geste fondamental des *abbagnate*, cependant...

**L.B.** : Dans l’ensemble, ce cycle peut être écouté comme un exercice de caractérisation et de dramatisation musicale. Le rapprochement peut paraître bizarre, mais la virtuosité particulière de ces chants m’a toujours fait penser à la fonction universelle du chant d’Orfeo dans l’opéra de Monteverdi ; c’est-à-dire la séduction.

**G. J.** : Aviez-vous déjà cette intention “syncrétique” en écrivant les *Folk Songs* en 1964 ? Quel but poursuiviez-vous en déplaçant des musiques de traditions orales éloignées les unes des autres dans le champ de la musique classique ?

**L.B.** : J’ai toujours éprouvé un profond malaise en écoutant des chansons populaires (c’est-à-dire des expressions populaires spontanées) accompagnées au piano. C’est pour cette raison, mais aussi et surtout pour rendre

**G. J.** : À propos de folklore sicilien, je me suis souvent posé cette question en lisant *E si fussi pisci*, cette chanson d’amour que vous avez harmonisée pour chœur *a capella* en 2002. On en retrouve le thème en filigrane à plusieurs reprises dans votre œuvre, notamment dans *Coro*, mais je crois aussi le déceler par bribes dans les *Cries of London*. Je me suis demandé quelle signification particulière elle pouvait avoir à vos yeux pour que vous l’éditiez un an avant votre mort ?

**L.B.** : ... [pas de réponse]

**Federico Fellini** : Je suis convaincu que si, à la fin de notre vie, il nous était permis de dire quelque chose, si nous étions vraiment sincères, nous chanterions une chansonnette, en tant que résumé de toute une existence.

**G. J.** : Peut-être plus que tout autre compositeur du XX<sup>e</sup> siècle, votre musique considère aussi bien les musiques de tradition orale et écrite, les musiques populaires et classiques, toutes époques confondues. En disparaissant à l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle, où situiez-vous la création musicale ?

**L.B.** : Je ressens le panorama de cette fin de [XX<sup>e</sup>] siècle comme une grande diversité de pluralismes. La conscience du pluralisme est très difficile à acquérir parce que cette notion implique un respect de fond pour la diversité culturelle, spirituelle, ethnique.

Je crois qu’il faut vivre dans l’esprit de la fin de la Renaissance et des débuts du baroque, dans l’esprit de Monteverdi qui inventait la musique pour trois siècles à venir...

Peut-être la musique est-elle proprement ceci : la recherche d’une frontière perpétuellement reculée. Dans les siècles passés, par exemple, la “frontière” tonale délimitait des territoires précis et profonds. De nos jours, les territoires sont extrêmement vastes, et les frontières, comme jamais encore, mobiles et de nature diverse. Plus encore, l’objet de la recherche musicale et de la création souvent ne consiste pas à définir une limite perceptive, expressive ou conceptuelle, mais bien plutôt son déplacement lui-même ; elle est justement ce mouvement “avant-gardiste” de reculer les frontières.

**C.B.** : Quand j’ai rencontré Luciano Berio, il a tué tous mes préjugés de cantatrice, il m’a apporté une curiosité artistique (...), une façon différente de penser et de voir les choses...

**L.B.** : Je suis toujours saisi par l’excitation de la découverte.

“Quand j’ai rencontré Luciano Berio,  
il a tué tous mes préjugés de cantatrice,  
il m’a apporté une curiosité artistique  
(...), une façon différente de penser  
et de voir les choses...”

CATHY BERBERIAN

<sup>3</sup> Luciano Berio fait ici référence à la chanson d’Azerbaidjan qui clôt le cycle. Cathy Berberian en réalisa une transcription phonétique, parfois un peu fantasmagorique. [G.J.]

<sup>4</sup> Le cycle a d’abord été conçu pour les six voix des King’s Singers en 1974, puis développé et augmenté en 1976 pour les huit voix des Swingle Singers.



## Words? Music? No: it's what's behind

– James Joyce, *Ulysses*

The posthumous interview that follows is fictitious. However, the quotations from Luciano Berio and his guests are authentic. They derive from an assortment of conversations, interviews, programme notes and so on. I crave the reader's indulgence for this fantasy: it seemed to me that it would enable him or her to share the experience that may be forged over months, even years, in the mind of performers who devote themselves to the elaboration of a monographic project like this album. As a result of a patient process of documentation, and the frequentation of the scores themselves, questions, answers and intuitions sometimes emerge which help to make one a little more 'familiar' with the composer every day, in a relationship that is eventually akin to that of an imaginary dialogue. Everything here is composite; an 'answer' may be compiled from four or five distinct sources that are sometimes several decades apart, but I have not modified anything that is said. Additions are shown in square brackets; I have not indicated the montage I have made, but omissions within a single source are shown by points of ellipsis in brackets. My sources are numerous. I take the liberty of identifying only the two principal ones:  
. *Entretiens avec Rossana Dalmonte* / *Écrits choisis* (Paris: Contrechamps, 2010)  
. *Scritti sulla musica*, ed. Angela I. De Benedictis (Turin: Einaudi, 2013)

GEOFFROY JOURDAIN<sup>1</sup>

**Geoffroy Jourdain:** Luciano Berio, the whole of your output seems to invent itself from an intimate relationship with the voice, with every aspect of orality, and is nurtured by the relationships woven between words and their phonatory and acoustical properties.

**Luciano Berio:** From the grossest noise to the most sublime song, the voice always signifies something; it always refers to something other than itself. It elicits associations and always carries within it a model, whether natural or cultural. I am interested in vocal music that imitates and, in a certain sense, describes this prodigious phenomenon which is the central aspect of language: the sound that becomes sense, even beyond the codified and conventional meaning of a word, [which] emerges from words and their significations and takes on other, purely musical, significations. To achieve this, it is important to have an acoustic awareness of the verbal material as well, in order to be able to enter the meaning and reconquer it via the acoustical dimension.

**GJ:** So you mean that all types of vocalicity – and not only those of the operatic tradition – have contributed to the singularity of your experiments.

**LB:** The voice of a great 'classical' singer is a little like a signed instrument that you put away in its case after playing it – a voice that therefore has nothing in common with the voice that the same singer uses to communicate in everyday life. Everything that is related to the voice interests me enormously: whether it is the natural voice or the voice with a microphone, speech, resonance, the head voice, the nose voice, the chest voice or – how shall I put it? – the womb voice. The voice is the richest phenomenon in the world.

**GJ:** Was that what you intended to illustrate with *Sequenza III* in 1966?

**LB:** *Sequenza III* pursues, in certain respects, lines of research (...) that are all linked to Cathy Berberian's voice, which was for me a sort of second 'phonology studio'.<sup>2</sup> In fact, *Sequenza III* was written not only for Cathy, but about Cathy. In it I have tried to assimilate in musical terms many aspects, even trivial ones, of everyday vocalicity, yet without renouncing certain intermediate aspects (a laugh that turns into coloratura, for instance) and singing proper. I try to free the voice from what limited it, to ensure that there are no more boundaries between the spoken and the sung. Composition for voice becomes the structure of 'articulated significations'. Emphasis is placed on the sonic symbolism of vocal gestures, on the 'shadows of the signified' that accompany them, on the associations and conflicts they suggest. *Sequenza III* can therefore be seen as an attempt at musical dramaturgy; in a certain sense, it dramatises the relationship between the performer and his or her own voice.

<sup>1</sup> Geoffroy Jourdain's methodology, as described here, makes it difficult if not impossible for the translator to use original Italian or English source material, even were these consistently available on Internet. Most translations are therefore made from the French provided, with the exception of a few passages derived from Berio's original Italian programme notes to be found at <http://www.lucianoberio.org/>. The two quotations from Cathy Berberian come from originals in Italian and French respectively, not in English. (Translator's note)

<sup>2</sup> The reference is to the 'Studio de Fonologia' for electronic music, which Berio founded with Bruno Maderna in Milan in 1955.

**GJ:** Notably through the experience of virtuosity...

**LB:** Virtuosity often arises from a conflict, from a tension between the musical idea and the instrument, between the matter and the musical material.

I am a great believer in virtuosity: it allows a change of level, that is to say, the displacement of things from the level of banal utterance to that of transformed expression and 'transfigured' perception. In our time, the virtuoso (...) is a musician capable of placing himself or herself in a broad historical perspective and resolving the tensions between the creativity of yesterday and that of today.

**GJ:** What kind of text could lend itself to this research?

**LB:** The 'modular' text written for me by Markus Kutter, and made up of small permutable phrases, was particularly suited to this operation, ambiguous enough to permit considerable syntactic and hence semantic mobility. In order to control such a vast range of vocal behaviours, it was necessary to break up the text and apparently to destroy it, in order to retrieve the fragments on various expressive planes and recompose the whole into units that were no longer discursive but musical.

**GJ:** This recomposition of the text in modules sometimes gives the listener the impression of a piece with several voices.

**LB:** All the *Sequenze* for solo instrument<sup>3</sup> share the aim of specifying and developing melodically a discourse that is essentially harmonic, and suggesting (...) a polyphonic way of listening. [In *Sequenza III*] if the tempo relationships are scrupulously respected, one sometimes has the impression, if not of true polyphony, at least of simultaneity of events.

**GJ:** Conversely, one might consider the style of *O King* to be more monophonic – let's say heterophonic – than polyphonic. You assign a single melody, in unison, to several instruments, with distinct timbres; the voice plays a new role: although it is the driving force behind the work, it is no longer a soloist, but an instrument among other instruments.

**LB:** *O King* pays tribute to the memory of Martin Luther King. The text consists simply of the enunciation of the Black martyr's name. The words and their components are subjected to a musical analysis, itself an integral part of the overall structure of the piece. The voice must sound with the same intensity as the instruments. [It] enunciates an alternation of these phonetic elements, which gradually leads to their discovery and to the final enunciation: 'O Martin Luther King'.

**GJ:** The form of this piece, coiled around itself and its mode, with the additions to it from one 'strophe' to another like the imaginary tropes of a kind of cantus firmus: all of this recalls certain folk songs. Your experiments with the voice cannot be dissociated from your deep-rooted attraction for music of oral tradition.

**LB:** My relationship with folk music is often very emotional – already as a child I wrote pastiche folk songs. I come back to traditional music again and again because I try to create a link between it and my own ideas about music. My dream, which I know is quite utopian, would be to unify folk music and our music – to establish a genuine passageway, perceptible and comprehensible, between these old folk songs, so close to the daily work of the people, and our music.

**GJ:** Did you already have this 'syncretic' intention when you wrote *Folk Songs* in 1964? What aim were you pursuing in shifting music from distant oral traditions into the field of classical music?

**LB:** I have always felt a profound malaise when listening to traditional songs (that is, spontaneous popular expressions) accompanied on the piano. It was for this reason, but also and above all to pay tribute to the vocal intelligence of Cathy Berberian<sup>4</sup>, that I wrote *Folk Songs* for voice and seven instruments in 1964. It is essentially an anthology of eleven folk songs (or supposed folk songs) of different origins (United States, Armenia, Provence, Sicily, Sardinia, etc.), which were discovered through listening to old recordings...

**Cathy Berberian:** By chance I came across a record with the song which became the last one in *Folk Songs*. I went crazy for it and I think I listened to it at least two or three hundred times to get the pronunciation right. And I still love it as much as on the day I discovered it.

**LB:** ... or in printed anthologies, or collected orally by friends.

Two of these songs (*La donna ideale* and *Ballo*), however, are not really folk songs, since I composed them myself in 1947. I based the former on the playful words of an anonymous Genoese text, the latter on an anonymous Sicilian text.

<sup>3</sup> Berio wrote fourteen *Sequenze* for solo instrument between 1958 and 2002.

<sup>4</sup> Luciano Berio is referring here to the song from Azerbaijan that concludes the cycle. Cathy Berberian made a sometimes rather whimsical phonetic transcription. [G.J.]

“By chance I came across a record with  
the song which became the last one in  
Folk Songs. I went crazy for it and I think  
I listened to it at least two or three hundred  
times to get the pronunciation right.  
And I still love it as much as on the day  
I discovered it.”  
CATHY BERBERIAN

**GJ:** How do you define your work on these songs? Did you arrange them? Harmonise them? Orchestrate them?

**LB:** I naturally gave them a new rhythmic and harmonic interpretation: so, in a certain sense, I 'recomposed' them. The instrumental discourse has a very precise function: to suggest and comment on what I perceived as the expressive – that is to say cultural – roots of each song. These 'roots' refer us not only to the origins and history of each song, but also to the history of the use we can make of them today, when we do not want to destroy or manipulate their meaning.

**GJ:** In the years following your *Folk Songs*, music of popular origin became increasingly present in your approach to composition, but in a less immediately perceptible relationship with the original material: it lies at the heart of a kind of 'imaginary folklore'.

**LB:** This interest took deeper root, and I tried to acquire a more specific and technical understanding of the processes that govern certain popular idioms . . . I tend to be interested only in those folk techniques and means of expression that I can assimilate in one way or another without a stylistic break. That allows me to take a few steps forward in the search for the unity that underpins musical worlds apparently alien to each other (. . .), not as a colonialist who seeks to civilise, to appropriate things in order to sell them, but as a musician eager to know as much as possible and in the best possible way.

**GJ:** So, in your *Cries of London* (1974-76), while avoiding folkloric quotation, you nurtured your writing at source from the *abbagnate* – songs of Sicilian street vendors – which you recorded during a field trip in 1968.

**LB:** When I was asked to do a piece for the vocal group The King's Singers,<sup>5</sup> I immediately thought of those Sicilian *abbagnate*, [which] are marvellous, often extraordinarily complex. In terms of vocal technique, they are remarkable songs. And also from the point of view of the rhetoric of seduction.

I transferred my interest in the *abbagnate* to the old English texts of the street vendors of old London.

**GJ:** In doing so, you distanced yourself all the more from the original material, as if to seize only its very essence: seduction, virtuosity, the natural voice . . . You now approached folk music in a 'stylised' way. Nevertheless, this 'displacement', even to the point of having the voice imitating sounds derived from electronic music, does not take us away from the fundamental gesture of the *abbagnate*.

**LB:** As a whole, this cycle can be listened to as an exercise in musical characterisation and dramatisation. The comparison may seem odd, but the special virtuosity of these songs has always reminded me of the universal function of Orfeo's aria in Monteverdi's opera; that is, seduction.

**GJ:** Speaking of Sicilian folklore, I have often asked myself this question on reading through 'E si fussi pisci', the love song you harmonised for a *cappella* choir in 2002. Its theme is hinted at several times in your work, notably in *Coro*, but I think I can also detect snatches of it in *Cries of London*. I wondered what special significance it could have had for you publish it a year before your death?

**LB:** . . . [no answer]

**Federico Fellini:** I am convinced that if, at the end of our lives, we were allowed to say something, if we were really sincere, we would sing a little song to sum up a whole existence.

**GJ:** Perhaps more than any other composer of the twentieth century, your music embraces both oral and written tradition, popular and classical music from all periods. When you died at the dawn of the twenty-first century, how did you view the situation of musical creation?

**LB:** I feel the panorama of this end of the [twentieth] century shows great diversity of pluralisms. Awareness of pluralism is very difficult to acquire because it's a notion that goes hand in hand with a fundamental respect for cultural, spiritual and ethnic diversity.

I believe we have to live in the spirit of the Late Renaissance and the beginnings of the Baroque, in the spirit of Monteverdi who invented music for the next three centuries . . .

Perhaps, in truth, music is this: the search for a perpetually distant frontier. In past centuries, for example, the tonal 'frontier' delimited precise and deep territories. Nowadays, territories are extremely vast, and frontiers are fluid and diverse in nature as never before. Moreover, the object of musical research and creation often consists not in defining a perceptual, expressive or conceptual boundary, but rather in displacing that boundary; it is precisely that 'avant-garde' movement of pushing back frontiers.

**CB:** When I met Luciano Berio, he 'killed' all my prejudices as a singer, he brought me an artistic curiosity (. . .), a different way of conceiving and seeing things . . .

**LB:** I am always caught by the thrill of discovery.

*Translation: Charles Johnston*

<sup>5</sup> The cycle was originally written for the six voices of The King's Singers in 1974, then developed and expanded in 1976 for the eight voices of the Swingle Singers.

1 | **Sequenza III**  
(Markus Kutter)

Give me a few words  
for a woman  
to sing a truth allowing us  
to build a house without worrying  
before night comes

**Cries of London**  
(Luciano Berio)

2 | I. These are the cries of London town  
some go up street, some go down.

3 | II. Where are ye fair maids  
that have need of our trades?  
I sell you a rare confection.  
Will you have your face spread  
either with white or red?  
My drugs are no dregs  
for I love the white of eggs  
made in rare confection.  
Will ye buy any fair complexion?

4 | III. Garlic, good garlic  
the best of all the cries.  
It is the physic  
'gainst all the maladies.  
It is my chiefest wealth,  
good garlic for the cry.  
And if you lose your health  
my garlic then come buy,  
my garlic come to buy.

5 | IV. These are the cries of London town. . .

6 | V. These are the cries of London town. . .

7 | VI. Money, penny come to me  
Money, penny come to me  
I sell old clothes.  
For one penny, for two pennies  
old clothes to sell.  
If I had as much money  
as I could tell  
I never would cry  
old clothes to sell.

8 | VII. [Cry of Cries]  
Come (buy. . .  
Come (buy  
some  
old  
cry  
to  
me)  
Come  
some go up street some go down  
I sell old clothes

**Sequenza III**

Donne-moi quelques mots  
pour qu'une femme  
puisse chanter une vérité nous permettant  
de construire une maison sans s'inquiéter  
avant que la nuit tombe

**Les Cries de Londres**

I. Voici les cris de la ville de Londres  
Certains remontent les rues, d'autres les descendent.

II. Où êtes-vous, jolies jeunes filles  
Qui avez besoin de nos produits ?  
Je vends de rares mixtures.  
Voulez-vous avoir un visage  
Enduit de rouge ou de blanc ?  
Mes onguents, c'est pas du vent !  
Car j'aime le blanc d'œufs  
Mêlé à de rares mixtures.  
Voulez-vous vous offrir un beau teint ?

III. De l'ail, du bon ail,  
C'est le meilleur de tous les cris.  
C'est le remède  
À toutes les maladies.  
C'est toute ma richesse,  
Du bon ail à la criée !  
Et si vous perdez la santé,  
Venez donc acheter mon ail,  
Venez acheter mon ail.

IV. Voici les cris de la ville de Londres...

V. Voici les cris de la ville de Londres...

VI. Jolis sous, petits sous, venez à moi,  
Jolis sous, petits sous, venez à moi  
Je vends de vieux habits.  
Pour un sou, pour deux sous,  
De vieux habits à vendre !  
Si j'avais plus d'argent  
Que je ne peux dire,  
Jamais je ne crierais :  
Vieux habits à vendre !

VII. Venez (achetez...  
Venez (achetez...  
Venez (achetez  
quelque  
vieux  
cri  
à  
moi)  
Venez  
Certains remontent les rues, certains les descendent  
Je vends de vieux habits



and if you lose your health  
 my garlic then come buy  
 Cry (some  
   go  
   up  
   go  
   own)  
 Money (to me)  
 Penny (come  
   buy  
   me  
   old  
   cries)  
 Come buy  
 some go up street some go down  
 old clothes to sell  
 garlic good garlic  
 my garlic then come buy  
 if I had as much money as I could tell  
 I never would cry old clothes to sell  
 some go up street some go down  
 Down  
 these are the cries of London town  
 Some (some  
   go . . .)

#### 9 | O King

[Phonetic text on Martin Luther King's name]

#### Folk Songs

#### 10 | *Black is the colour...* [USA]

Black is the colour  
 of my true love's hair,  
 his lips are something  
 rosy fair,  
 the sweetest smile  
 and the kindest hands;  
 I love the grass whereon the stands.

I love my love and well he knows.  
 I love the grass whereon he goes;  
 if he no more on earth will be,  
 't will surely be the end of me.

#### 11 | *I wonder as I wander...* [USA]

I wonder as I wander out under the sky  
 how Jesus our Savior did come for to die  
 for poor orn'ry people like you and like I,  
 I wonder as I wander out under the sky.

When Mary birthed Jesus 'twas in a cow stall  
 with wise men and farmers and shepherds and all,

Et si vous perdez la santé Venez donc acheter mon ail Cri (certains  
 re-  
 montent  
 des-  
 cendent)  
 Jolis sous (à moi)  
 Petits sous (venez  
   achetez  
   moi  
   de vieux  
   cris)  
 Venez acheter  
 Certains remontent les rues, certains les descendent  
 Vieux habits à vendre  
 De l'ail, du bon ail  
 Venez donc acheter mon ail  
 Si j'avais plus d'argent que je ne peux dire  
 Jamais je ne crierais : vieux habits à vendre !  
 Certains remontent les rues, certains les descendent  
 Descendent  
 Voici les cris de la ville de Londres  
 Certains (certains  
   vont...)

#### O King

[*Texte phonétique sur le nom de Martin Luther King*]

#### Folk Songs

#### *Black is the colour...* [États-Unis]

*“Noire est la couleur des cheveux de mon amour, ses lèvres ont la teinte délicate des roses...” Composée par John Jacob Niles d'après les multiples variations d'un chant célèbre des montagnes du Sud des États-Unis, cette déclaration d'amour est accompagnée essentiellement d'un “nostalgique violoneux de country-dance”.*

*‘Black is the colour / of my true love's hair, / his lips are something / rosy fair . . .’  
 Composed by John Jacob Niles and based on the multiple variants of a famous song from the mountains of the American South, this declaration of love is essentially accompanied by a ‘nostalgic country-dance fiddler’.*

#### *I wonder as I wander...* [États-Unis]

*Également composé par John Jacob Niles, cet hymne prend son origine dans les fragments d'une chanson collectée en 1933 dans une communauté évangélique de Caroline du Nord. Il évoque en trois strophes la naissance, le pouvoir et la Passion du Christ.*

*This hymn too was composed by John Jacob Niles. It derives from fragments of a song collected in 1933 in an evangelical community in North Carolina. Its three verses evoke the birth, power and Passion of Christ.*

but high from the Heavens a star's light did fall,  
the promise of ages it then did recall.

If Jesus had wanted of any wee thing,  
a star in the sky or a bird on the wing,  
or all of God's angels in Heav'n for to sing,  
he surely could have had it 'cause he was the king.

12 | *Loosin yelav . . .*  
[Armenia]

Loosin yelav en sareetz  
saree partzor gadareetz  
shegleeg megleeg yeresov  
Porvetz kedneen loosni dzov.

Jan ain loosin  
jan ko loosin  
jan ko golor sheg yereseen.

Xavarn arten tchokatzav  
oo el kedneen tchokatzav  
loosni loosov halatzvadz  
moot amberi metch monadz.

Jan ain loosin . . .

13 | *Rossignolet du bois*  
[France]

Rossignolet du bois,  
rossignolet sauvage,  
apprends-moi ton langage,  
apprends-moi-z à parler,  
apprends-moi la manière  
comment il faut aimer.

Comment il faut aimer,  
je m'en vais vous le dire,  
faut chanter des aubades  
deux heures après minuit,  
faut lui chanter : "La belle,  
c'est pour vous réjouir !"

On m'avait dit, la belle  
que vous avez des pommes,  
des pommes de reinette  
qui sont dans vot' jardin.  
Permettez-moi, la belle,  
que j'y mette la main.  
Non, je ne permettrai pas  
que vous touchiez mes pommes :  
prenez d'abord la lune  
et le soleil en main,  
puis vous aurez les pommes  
qui sont dans mon jardin.

*Loosin yelav . . .*  
[Arménie]

*Ce chant d'origine arménienne est un hommage à la lune et à sa clarté.*

*This song of Armenian origin pays tribute to the moon and its bright rays.*

*Rossignolet du bois*  
[France]

*Dans ce chant français ancien connu à travers de nombreuses versions (Julien Tiersot dans l'Encyclopédie de Lavignac, Joseph Canteloube...), l'amoureux se confie à un rossignol et lui demande conseil sur l'amour.*

*In this old French song known in many different versions (Julien Tiersot's in Lavignac's Encyclopaedia, Canteloube's in the Chants d'Auvergne, etc.), the lover confides in a nightingale and asks him for advice on love.*

14 | *A la femminisca*  
[Sicily, Italy]

E Signuruzzu miu faciti bon tempu  
ha iu l'amanti miu'mmezzu lu mari  
l'arvuli d'oru e l'intinni d'argentu  
la Marunnuzza mi l'av'aiutar,  
chi pozzanu arrivori 'nsarvamentu.  
E comu arriva 'na littra  
ma fari ci ha mittiri du duci paroli  
comu ti l'ha passatu mari, rnari.

15 | *La donna ideale*  
[Italy]

L'omo chi mojer vor piar,  
de quattro cosse de'e spiar.  
La primiera è com'el è naa,  
l'altra è se l'é ben accostumaa,  
l'altra è como el è forma,  
la quarta è de quanto el è dotaa.  
Se queste cosse ghe comprendi,  
a lo nome di Dio la prendi.

16 | *Ballo*  
[Italy]

La la la la la la...  
Amor fa disviare li più saggi  
e chi più l'ama meno ha in sé misura.  
Più folle è quello che più s'innamora.

La la la la la la...  
Amor non cura di fare suoi dannaggi.  
Co li suoi raggi mette tal calura  
Che non puo raffreddare per freddura.

17 | *Motettu de tristura*  
[Sardinia, Italy]

Tristu passirillanti  
comenti massimbillas.  
Tristu passirillanti  
e puita mi consillas  
a prangi po s'amanti.

Tristu passirillanti  
cand' happess interrada  
Tristu passirillanti  
faimi custu cantada  
cand' happess interrada

18 | *Malurous qu'o uno fenno*  
[Auvergne, France]

Malurous qu'o uno fenno,  
malurous qué n'o cat!  
Qué n'o cat n'en bou uno.  
qué n'o uno n'en bou pas!  
Tradèra ladèrida rèro, etc.

*À la femminisca*  
[Sicile, Italie]

Une femme invoque la Vierge pour que son amant parti en mer lui revienne sain et sauf.

A woman invokes the Virgin's aid to bring her seafaring lover back to her safe and sound.

*La donna ideale*  
[Italie]

*Berio s'inspire ici du folklore sicilien et des propos d'un anonyme génois : avant d'épouser une femme, un homme doit s'enquérir de quatre choses : sa famille, son éducation, son allure et sa dot.*

*Berio is inspired here by Sicilian folklore and an anonymous Genoese poem: before marrying a woman, a man must inquire about four things: her family, her manners, her figure and her dowry.*

*Ballo*  
[Italie]

*Une mise en garde contre les affres de l'amour qui "égare le plus sage" et "se soucie peu du mal qu'il fait".*

A warning against the torments of love, which 'leads even the wisest astray' and 'cares little for the harm it does'.

*Motettu de tristura*  
[Sardaigne, Italie]

*La figure du rossignol revient dans cette complainte sarde où l'on pleure un amour malheureux : "Triste rossignol, chante cette chanson pour moi quand on m'enterrera".*

*The figure of the nightingale returns in this Sardinian lament mourning an unhappy love: 'Sad nightingale, sing this song for me when I am buried'.*

*Malurous qu'o uno fenno*  
[Auvergne, France]

*Bourrée montagnarde originaire d'Auvergne. "Celui qui a un conjoint n'en veut pas, et celui n'en a pas en veut un (...) Heureuse la femme qui a un homme qui lui plaît, mais plus heureuse encore celle qui n'en a pas !"*

*A bourrée from the mountains of Auvergne. 'He who has a wife doesn't want one (...) and he who has none, does. Happy is the woman who has a man she likes, but even happier is she who has no man at all!'*

Urouzo lo fenno  
qu'o l'omé qué li cau!  
Urouz inquéro maito  
o quèlo qué no cat!  
Tradèra ladèrida rèro, etc.

19 | *Lo Fiolaire*  
[Auvergne, France]

Ton qu'èrè pitchounèlo  
Gordavè loui moutous,  
Lirou lirou lirou...  
Lirou la diri tou tou la lara.

Obio 'no counoulhèto  
è n'ai près un postrou.  
Lirou lirou, etc.  
...

Per fa lo biroudèto  
mè domond' un poutou.  
Lirou lirou, etc.  
...

E ièu soui pas ingrato:  
en lièt d'un nin fau dous!  
Lirou lirou, etc.  
...

20 | *Azerbaidjan love song*  
[Azerbaijani-USSR]

Dam ustədir damimiz  
De gŭlŭm nanay ay naninay

Goshadիր eyvanimiz yar,  
Goshadիր eyvanimiz.  
Sen ordan tchəkh men burdan  
He-e-ey...  
Khor olsun dŭshmanimiz yar,  
Khor olsun dŭshmanimiz!

Giz belin injədիր ay injé,  
Lablarin gonchadիր ay gontcha.  
Giz belin injədիր injé,  
Lablarin gonchadիր ay gontcha.

На плече кувшин с водой,  
А кругом шумят камыши.  
Ах, постой, ханум, постой,  
Жар души моей потуши!

Giz belin injədիր ay injé,  
Lablarin gonchadիր ay gontcha.

Видишь — домик впереди?  
Будь невестою: заходи!  
Будь, что будет: ай, болам!  
Все разделим (честное слово!) попо.

Papalam !

*Lo Fiolaire*  
[Auvergne, France]

*Cette ritournelle pastorale de Haute-Auvergne évoque un baiser de passage demandé à une bergère.*

*This pastoral refrain song from Haute Auvergne evokes a passing kiss conferred on a shepherd.*

*Azerbaijan Love Song*  
[Azerbaijan & USSR]

*Ce texte mêlant une chanson azérie – Aujourd'hui, c'est le troisième jour du mois – et une chanson soviétique – Les roseaux ou Chanson du jeune homme de Chouchi (ville du Haut-Karabagh) a été transcrit phonétiquement par Cathy Berberian. Il y est question de fiançailles : "Sors de chez toi, et je sortirai de chez moi" / "Tu vois, la petite maison, là-bas au bout ? Sois ma fiancée : entre !"*

*This text combining an Azerbaijani song – Today is the third day of the month – and a Soviet song – The Reeds or Song of the Young Man from Shusha (a town in Nagorno-Karabakh) was phonetically transcribed by Cathy Berberian. The subject is a betrothal: 'Come out of your house, and I'll come out of mine' / 'You see the little house at the end there? Be my fiancée: come in!'*

21 | **Michelle II**

(John Lennon, Paul McCartney)

Michelle, ma belle  
These are words that go together well  
My Michelle

Michelle, ma belle  
Sont des mots qui vont très bien ensemble  
Très bien ensemble  
I love you, I love you, I love you  
That's all I want to say  
Until I find a way  
I will say the only words I know that  
You'll understand

Michelle, ma belle  
Sont des mots qui vont très bien ensemble  
Très bien ensemble

I need to, I need to, I need to  
I need to make you see  
Oh, what you mean to me  
Until I do I'm hoping you will  
Know what I mean

I love you

I want you, I want you, I want you  
I think you know by now  
I'll get to you somehow  
Until I do I'm telling you so  
You'll understand

Michelle, ma belle  
Sont des mots qui vont très bien ensemble  
Très bien ensemble

And I will say the only words I know  
That you'll understand, my Michelle

22 | **There is no tune**

(Talia Pecker Berio)

Here comes the sound a loom  
Of lines and beats on which  
The words to weave.

It's not a song to sing  
There is no tune  
My tongue is shy and mixed.

May sieve and net and knife and lense  
Untangle it and bloom  
Sounds into words.

23 | **E si fussi pisci**

E si fussi pisci lu mari passassi  
e si fussi aceddu 'nni tia vinissi  
e vucca cu'vucca ti vurria vasari  
e visu cu'visu parlari cu'tia

**Il n'y a pas d'air**

Voici le chant d'un métier à tisser  
Fait de lignes et de battements sur lesquels  
Tramer les mots.

Ce n'est pas une chanson à chanter  
Il n'y a pas d'air  
Ma langue est timide et mêlée.

Que crible et toile et couteau et lentille  
La démêlent et que fleurissent  
Les sons en paroles.

**S'il était un poisson**

*"S'il était un poisson", l'amoureux de cette chanson  
d'amour sicilienne traverserait la mer pour rejoindre  
sa bien-aimée... et le ciel, s'il était un oiseau.*

*'If he were a fish', the lover in this Sicilian love song would cross the sea to join his beloved . . .  
and, if he were a bird, he would cross the sky.*

## Les Cris de Paris – Geoffroy Jourdain - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

### Melancholia

BYRD, GESUALDO, etc.  
Madrigals and motets around 1600  
CD HMM 902298

### Passions

MONTEVERDI, CAVALLI, LOTTI, etc.  
Venezia 1600-1750  
CD HMM 902632



### CLAUDE DEBUSSY

#### Nocturnes. Jeux

Prélude à l'après-midi d'un faune  
Les Siècles, François-Xavier Roth  
CD HMM 905291



## Lucile Richardot - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

### Latest release

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI  
**Stabat Mater**  
JOAN ROSSELL **Salve a duo**  
With Giulia Semenzato, soprano  
Ensemble Resonanz  
Riccardo Minasi, conducting  
CD HMM 902637

BLOW, LAWES, RAMSEY & OTHERS  
**Perpetual Night**  
17th Century Ayres and Songs  
Ensemble Correspondances  
Sébastien Daucé, direction  
CD HMM 902269



### Recent featuring

**Membra Jesu Nostri & Septem Verba**  
BUXTEHUDE, SCHÜTZ, etc.  
Ensemble Correspondances  
Sébastien Daucé, direction  
CD HMM 902350.51







... au-delà de Berio To Sing

## Marginalia

### Cris et confinements

En mars 2020, contraints par les normes sanitaires et soucieux de ne pas s'enfermer dans un monde privé de création musicale, Les Cris de Paris ont fait appel à des compositeurs et compositrices amis en leur demandant de tenir compte des contraintes des sites de visio-conférence (latence aléatoire, décalages, impossibilité de contrôler son écoute des autres...) dans l'écriture de pièces nouvelles.

C'est ainsi qu'est né le cycle *Marginalia*, réunissant des œuvres qui témoignent à la fois du contexte qui les a vues naître, en même temps que d'un engagement bienveillant et solidaire entre créateurs et interprètes. Le terme *Marginalia* fait référence aux annotations inscrites dans les marges d'un livre par son lecteur ou son copiste. Ce cycle est né lui aussi dans les marges, celles d'un monde en surchauffe, celles d'un milieu artistique coupé de la création et de son public. Les cinq premiers volets ont été réalisés en direct, mais à distance, pendant le confinement français du printemps 2020. Durant l'interprétation collective, chaque exécutant s'est enregistré sur un support individuel, afin de pouvoir restituer une image sonore cohérente par la suite ; de fait, ces films sont les instantanés d'événements musicaux réels. Cette initiative a été développée par Caméra Lucida, avec le soutien de la Fondation Bettencourt Schueller.

Francesco FILIDEI (né en 1973) : ***Questo è tutto***

Tomás BORDALEJO (né en 1983) : ***Instantané n°1***

Oscar STRASNOY (né en 1970) : ***Étude n°3 sur le Kâmasûtra***

Wolfgang MITTERER (né en 1958) : ***Am Morgen***

Jérôme COMBIER (né en 1971) : ***Esperienza / Condizione***

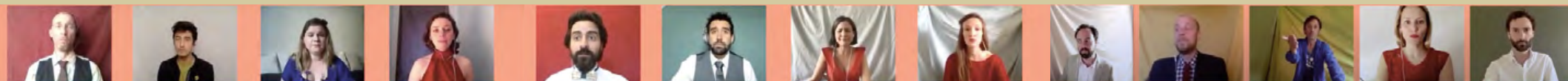
Un sixième volet a été réalisé en juin 2020 :

Marco STROPPIA (né en 1959) : ***À huit voix/les qui bifurquent***

Dans cette pièce écrite à Berlin, inspirée par *El jardín de senderos que se bifurcan* de Borges, des libertés sont laissées aux interprètes ; ils sont invités à préciser les effectifs vocaux et/ou instrumentaux, et également à choisir les textes de chaque nouvelle exécution.

Pour cette version de "déconfinement", Les Cris de Paris ont pu, enfin, grâce à l'accueil que leur a réservé le Théâtre de l'Aquarium, se réunir dans un même lieu, en marquant au sol l'espace réglementaire dans lequel quiconque est tenu de se retrancher, de s'isoler, s'il veut exercer son métier de musicien. Les textes choisis pour cette interprétation sont issus de discours, d'interviews et de tweets d'Emmanuel Macron et de Franck Riester, ayant pour sujet la place de la culture dans la société.

[lescrisdeparis.fr/voir](http://lescrisdeparis.fr/voir)



*Lucile Richardot et Les Cris de Paris remercient pour leurs conseils linguistiques  
Sophie Decaudaveine, Béatrice Jarrige, Sevan Manoukian, Ayten Mouradova, Susanna Poddighe,  
Lorenzo Di Toro et Ryan Veillet.  
Ils remercient également  
Cristina Ghirardini, Emmanuel Olivier, Bruno Serrou, Sophie Gillet, Cécile Juričić et Suzanne Saint-Cast*



**LES CRIS DE PARIS**

Pour l'ensemble de leurs activités, Les Cris de Paris sont aidés par le **Ministère de la Culture / Direction Régionale des affaires culturelles d'Île-de-France**, par la **Région Île de France**, ainsi que par la **Ville de Paris**.

Lauréats du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral en 2013, Les Cris de Paris sont depuis lors soutenus par la **Fondation Bettencourt Schueller**, ainsi que par **Mécénat Musical Société Générale**.

Ils sont artistes associés à la Fondation Singer Polignac, ainsi qu'au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines. Ils sont en résidence à l'Opéra de Reims.

Ils bénéficient également d'un soutien annuel de la **Sacem**, de **Musique nouvelle en liberté** et de l'**Institut Français**.

Les Cris de Paris sont membres du réseau **Futurs Composés**, de la **Fevis**, et du **Profedim**.



**Les Cris de Paris**

Geoffroy Jourdain, Antoine Boucon, Estelle Corre, Ludmilla Sztabowicz

[www.lescristdeparis.fr](http://www.lescristdeparis.fr)

## Découvrez la nouvelle **®**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique" ou à l'adresse **[boutique.harmoniamundi.com](http://boutique.harmoniamundi.com)**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **[store.harmoniamundi.com](http://store.harmoniamundi.com)**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles  
Enregistrement : novembre et juin 2020, Studio de l'ONDIF, Alfortville (France)  
Réalisation : Alban Moraud Audio  
Prise de son et direction artistique : Alban Moraud assisté d'Aude Besnard  
Montage : Aude Besnard, Alban Moraud  
Mastering : Alexandra Evrard  
Illustration : *Medical Illustration of a Wide Open Mouth*, 1902 (gravure)  
© GraphicaArtis / Bridgeman images  
Photos discographie : Geoffroy Jourdain © Samuel Berthet  
Maquette : Atelier harmonia mundi