

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

DOMAINE PRIVÉ

Peter Eötvös

du mardi 18 mai au vendredi 28 mai 2004

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr



- 4 MARDI 18 MAI - 20H**
Markus Stockhausen, trompette
Orchestre Philharmonique de Radio France
Peter Eötvös, direction
- 10 MERCREDI 19 MAI - 20H**
Chick Corea & Touchstone
- 13 MARDI 25 MAI - 18H30**
Lajos Kathy Horváth, violon
Béla Szakcsi Lakatos, piano
- 16 MARDI 25 MAI - 20H**
Chœur de l'Armée française
Pascale Jeandroz, chef de chœur
Ensemble Intercontemporain
Peter Eötvös, direction
- 24 MERCREDI 26 MAI - 20H**
Orchestre Philharmonique de Radio France
Peter Eötvös, direction
Muzsikás
Márta Sebestyén, chant, flûte, tilinko
- 28 JEUDI 27 MAI - 20H**
Solistes de l'Ensemble Intercontemporain
- 34 VENDREDI 28 MAI - 20H**
Christophe Gaugué, alto
Ildiko Komlosi, soprano
Peter Fried, basse
Orchestre Philharmonique de Radio France
Peter Eötvös, direction

Ce Domaine privé reflète ma double activité de compositeur et de chef d'orchestre. Il est dominé par la musique hongroise et s'articule autour du répertoire qui m'est familier : Varèse, Bartók, mes propres œuvres et le corpus que j'ai travaillé à l'époque où j'étais directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain (de 1979 à 1991). Nous reprenons ainsi *Chinese Opera* que j'avais écrit pour le dixième anniversaire de l'EIC, en 1986.

J'ai aussi voulu inviter Chick Corea et deux musiciens hongrois qui viennent eux aussi du jazz : Lajos Kathy Horváth et Béla Szakcsi Lakatos, issu de l'école de Menuhin. Ils improviseront sur des portraits de différents compositeurs, tels Boulez, Kurtág ou moi-même.

Lakatos est un pianiste de jazz reconnu. Il cherche le contact avec le répertoire savant et cela correspond finalement à ma démarche, en sens inverse. J'adore le jazz depuis mon enfance et tente de pénétrer cette forme. J'apprécie cette propension à ne pas avoir une pensée unique mais une pensée collective. Cela n'existe pratiquement pas dans la musique contemporaine. Je l'ai un peu connu lorsque j'ai fait partie de l'Ensemble Stockhausen.

Quant au groupe Muzsikás, il fera entendre de la musique populaire de Transylvanie après l'exécution du *Divertimento* de Bartók. Cet ensemble a étudié en profondeur les sources originales et les restitue de manière très authentique.

La musique de Bartók a été pour ainsi dire ma langue maternelle. À l'époque où j'apprenais la langue hongroise, j'avais 4 ou 5 ans, elle faisait partie de l'enseignement des jeunes pianistes, elle était facile... En tant que chef, je dirige Bartók de manière un peu différente de la pratique habituelle. J'ai une culture hongroise, nous avons une spécialité dans l'accentuation, dans la manière de restituer le rythme. Les Hongrois parlent différemment la musique, c'était déjà le cas des chefs américains d'origine hongroise : Solti, Reiner, Kertesz, Fricsay... On sentait toujours chez eux une originalité lorsqu'ils jouaient Bartók et Kodály. Voilà aussi pourquoi ce Domaine privé est centré sur la musique hongroise.

Peter Eötvös

(extrait de *Cité musiques* n° 45)

Mardi 18 mai - 20h

Salle des concerts

Peter Eötvös (1944)*zeroPoints*

14'

Jet Stream, pour trompette solo et orchestre - création française

25'

entracte

Béla Bartók (1881-1945)*Concerto pour orchestre*

Introduzione : Andante non troppo - Allegro vivace

Giuoco delle coppie : Allegretto scherzando

Elegia : Andante non troppo

Intermezzo interrotto : Allegretto

Finale : Pesante - Presto

40'

Markus Stockhausen, trompette**Orchestre Philharmonique de Radio France****Peter Eötvös**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 1h50**

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique, et sera retransmis le samedi 29 mai à 23h.

Coproducteur Cité de la musique/Radio France

Peter Eötvös*zeroPoints*

Commande du London Symphony Orchestra, de la Kölner Philharmonie, du Théâtre des Champs-Élysées, du Carnegie Hall, de la Société Philharmonique de Bruxelles et de Bruxelles 2000, des Musikfestwochen de Lucerne et du Festival International Boulez 2000 d'Édimbourg.
Création : le 27 février 2000 à Londres par le London Symphony Orchestra et Pierre Boulez (direction).

Effectif : 4 flûtes, 3 hautbois, 4 clarinettes, 3 bassons – 2 saxophones – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba – 2 harpes – 1 célesta – 1 timbale, percussions – cordes.
Éditeur : Schott Music Mainz.

C'est de la musique d'un âge nouveau, pour ne pas dire de la musique New Age ; la musique, en tout cas, d'un commencement. Le compositeur déclare à ce sujet :

« Depuis les années 1980, j'ai souvent eu l'occasion de diriger *Domaines*, de Pierre Boulez, et à chaque fois, j'ai été très impressionné par l'utilisation qu'il fait du "chiffre zéro" dans sa partition. Dans *zeroPoints*, j'ai moi aussi décidé d'utiliser ce chiffre, en partant à plusieurs reprises de zéro, et en m'arrêtant juste avant d'atteindre le "chiffre 1". L'actualité de cette pièce est assez évidente : il s'agit d'une succession de déclenchements, de démarrages et d'ouvertures qui visent à présenter le point zéro du nouveau millénaire sous différents angles, en ne faisant que suggérer la direction qu'il pourrait prendre. »

La partition comporte en tout huit points zéro. Le premier se présente sous la forme d'un bip à 1 kHz joué par la clarinette en *mi bémol* ; au travers de gestes vifs et bruyants, il se transforme rapidement en une sorte de danse. Puis l'ensemble se fige pour céder la place à un choral joué par les vents les plus graves (en fait, il s'agit plus d'une fin prématurée que d'un nouveau départ), après quoi se fait entendre un bouillonnement de cordes et de percussions dont les interventions sont entrecoupées d'accords joués *staccato* par les vents. Une fois cet épisode terminé, la partition reprend au début, mais elle évolue cette fois vers un *moto perpetuo* pour vents et percussions, lui aussi ponctuellement interrompu par les cordes.

La quatrième section commence brutalement sur des cuivres et des tam-tams *fortissimo*, lesquels sont supplantés par une musique joviale et de plus en plus calme. La cinquième section est brève, d'une texture complexe, fantastique, et elle n'utilise que le registre aigu de l'orchestre. La sixième fait entendre un carillon sur un tapis d'accords qui évoluent lentement dans le grave. La septième voit le retour des bips, mais ils sont plus rapides qu'au début, et ils évoluent cette fois vers une musique composée de trémolos, de trilles et d'éruptions.

La dernière section est marquée par un regain d'activité, le piano, les harpes et les percussions se lançant dans une course effrénée – une course dont on peut supposer qu'elle a finalement été gagnée par Peter Eötvös, le compositeur ayant terminé sa partition quatre jours à peine avant la fin des années 1900.

Jet Stream

Commande du BBC Symphony Orchestra. Création : le 15 février 2003 par le BBC Symphony Orchestra, Markus Stockhausen (trompette) et Peter Eötvös (direction). Effectif : trompette solo - 2 piccolos, 2 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson – 2 saxophones – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba – 4 percussions – 2 harpes, 1 clavier (sampler), 1 célesta – cordes (12/12/8/8/8). Éditeur : Schott Music Mainz.

Si Peter Eötvös a composé *zeroPoints* avec l'idée d'en confier la direction à Pierre Boulez, le plus récent *Jet Stream* entretient un rapport direct avec un autre de ses mentors : Karlheinz Stockhausen. Eötvös a en effet été l'élève de Stockhausen avant de devenir son confrère – tout d'abord, en participant à la formation avec laquelle le compositeur a exploré la « musique intuitive », semi-improvisée, au tournant des années 1970, puis en tant que chef d'orchestre. En 1981, il a en outre dirigé la création mondiale de *Donnerstag* à la Scala de Milan, avec le fils du compositeur, le trombettiste Markus Stockhausen, dans le rôle de Michael. Vingt-deux ans plus tard, *Jet Stream* réunit à nouveau le chef et le trombettiste, et malgré l'absence du doyen de la dynastie Stockhausen, son souvenir est encore vivace.

Eötvös tient à préciser que cette œuvre n'est pas un concerto pour trompette : « *Le soliste a pour fonction d'établir un point de référence au milieu de différentes densités de courant* ». Comme son titre le suggère, la pièce est, dans l'ensemble, rapide, énergique et exaltante, le son évoluant en permanence, en circulant parmi les instruments d'un grand orchestre – un orchestre assez semblable à celui de *zeroPoints*, à la différence qu'il comprend, en plus, un échantillonneur contrôlé par un clavier, des cordes qui jouent souvent par paires, et des solistes en cascade. Selon les termes du compositeur, la trompette est « l'œil du cyclone ». Autour d'elle, un groupe de trois trompettes supplémentaires crée une sorte de halo, de zone d'ombre. Cet œil du cyclone (qu'il conviendrait peut-être d'appeler le « moi » de l'œuvre, tant la partie semble vocale et emphatique) s'étend donc comme une tache au sein de la texture orchestrale.

Malgré les dénégations du compositeur, *Jet Stream* est une pièce démonstrative, et elle exige de l'interprète une grande virtuosité. La partition commence sur la note la plus grave de la trompette d'orchestre (le *mi* 3), et en peu de temps, elle passe du registre aigu le plus brillant au son fondamental de l'instrument (le *si* bémol grave, rarement usité). Ce passage nécessite une grande maîtrise, tant dans la production du son que dans la manipulation des sourdines, ainsi qu'une résistance physique permettant de jouer de longues tenues. En se tournant vers l'orchestre à deux reprises, le soliste joue également le rôle d'un meneur. Qui plus est, l'œuvre comporte, comme tout vrai concerto, deux cadences aux moments où l'accumulation d'énergie musicale appelle un véritable feu d'artifice.

La première de ces deux cadences conclut le processus d'accumulation entamé au début de la pièce. Pendant un moment, le tempo se relâche ; la texture sonore se réduit au clavier et aux cloches-plaques, et le soliste est invité, comme c'était la tradition au XVIII^e siècle, à improviser librement. En choisissant de ne rien indiquer à cet endroit de la partition, le compositeur s'est très probablement inspiré de sa connaissance pratique et théorique du jazz. Après ce passage, la partie du soliste devient plus mélodique ; sa rivalité avec l'orchestre reprend de plus belle, et finit par aboutir à la seconde cadence – qui est, cette fois, entièrement écrite. La dernière section, relativement brève, représente une sorte d'évaporation de l'ensemble.

Paul Griffiths

Traduction Olivier Julien

Béla Bartók
Concerto pour orchestre

Composition : août-octobre 1943.

Création : le 1^{er} décembre 1944 à

Carnegie Hall par l'Orchestre de

Boston et Serge Koussevitzky

(direction), commanditaire de l'œuvre.

Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois,

3 clarinettes, 3 bassons – 4 cors,

3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba –

timbales, percussions – 2 harpes –

cordes.

Éditeur : Boosey & Hawkes.

C'est un Bartók malade et seul qui, en août 1943, reçoit du chef d'orchestre Serge Koussevitzky la commande d'une œuvre symphonique. Depuis qu'il a quitté pour New York la Hongrie nazifiée, en 1940, il n'arrive plus à composer.

Du sanatorium où il tente d'enrayer sa leucémie, il accepte pourtant cette proposition, rémunérée de 1000 dollars dont il a bien besoin. Le 1^{er} décembre 1944, à Boston, le *Concerto pour orchestre* lui apportera enfin la consécration américaine.

Un véritable triomphe des forces vives, comme il le reconnaît lui-même : « *Exception faite du deuxième mouvement, proche d'un scherzo, la tendance générale est le passage progressif du caractère sérieux du premier mouvement et de la plainte funèbre du troisième à l'affirmation de la vie qui caractérise le finale.* » Cette embellie sera de courte durée :

Bartók n'écrira plus que la *Sonate pour violon seul* et deux concertos inachevés (le troisième pour piano et le concerto pour alto) avant de s'éteindre, le 26 septembre 1945.

Comme dans plusieurs pièces de la maturité, les cinq mouvements s'ordonnent en miroir autour de l'axe central formé par le mouvement lent ; l'*Elegia* est en effet entourée de deux « jeux de l'esprit », eux-mêmes flanqués des vifs mouvements extrêmes. L'introduction lente du premier mouvement, avec ses successions de quartes si bartókiennes, réapparaît légèrement modifiée au début du troisième ; plus généralement, la quarte hante l'œuvre et en assure la cohésion, ancrant l'œuvre dans un passé à la fois intemporel et nostalgique.

Fugatos et fanfares donnent à l'*allegro vivace* du premier mouvement un caractère solennel. Dans l'espiègle *Giuoco delle coppie* (Jeux de couples), les instruments s'avancent par paires : bassons à la sixte, hautbois à la tierce, clarinettes à la septième, flûtes à la quinte et enfin trompettes avec sourdines à la seconde. Un choral malicieux interrompt ces pas de deux, avant une récapitulation virtuose, en ordre dispersé. Les vagues impétueuses des harpes et des bois, dans l'*Elegia*, évoquent l'amertume du « Lac de larmes », la sixième porte ouverte par Judit dans *Barbe-Bleue* : on peut y lire le désespoir d'un homme las, le souvenir douloureux d'un bonheur évanoui. Dans l'*Intermezzo interrotto*, explique Bartók, « *le Poète avoue son amour pour la patrie ; mais soudain une force brutale interrompt la sérénade, des hommes frustes en bottes s'emparent*

de lui et vont jusqu'à briser son instrument. » Une rengaine, empruntée à une opérette de Zsigmond Vincze, chante : « *Hongrie, tu es belle, tu es magnifique* ». Pour figurer les soldats, Bartók parodie la *Septième Symphonie* de Chostakovitch ; ce thème raille lui-même, à travers un air de *La Veuve joyeuse* de Lehár, les marches militaires. Fanfares, danses détraquées, bruits de bottes créent un climat de farce odieuse et effrayante. Course éperdue pour la vie, le finale puise son optimisme dans les campagnes hongroises et roumaines, dont il mêle les danses stylisées.

Claire Delamarche

Mercredi 19 mai - 20h

Salle des concerts

Chick Corea & Touchstone

Première partie

60'

entracte

Deuxième partie

60'

Chick Corea, piano**Tom Brechtlein**, batterie**Carles Benavent**, guitare basse**Jorge Pardo**, saxophone**Rubem Dantas**, percussions**Durée du concert (entracte compris) : 2h30**

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique.

Chick Corea & Touchstone

Mais qui est donc Armando Anthony Chick Corea ? Pour quelques mauvais esprits amateurs de jugements péremptoires et définitifs, le pianiste d'origine italienne, natif de Chelsea, Massachusetts (12 juin 1941), ne serait qu'un caméléon aussi surdoué que roublard qui s'amuse à passer avec désinvolture d'un style à un autre afin de satisfaire le public le plus large possible. Pour d'autres plus mesurés et aux oreilles plus affûtées, il est avant tout un « maestro » du piano, au toucher rond et ferme, comme le jazz en produit trop peu. Un musicien complet, sans cesse curieux qui a choisi l'éclectisme par conviction artistique et nullement par on ne sait quel opportunisme commercial. Il suffit de se plonger dans sa discographie pléthorique pour s'en convaincre et apprécier sa capacité joueuse à s'approprier un genre musical et à sauter ensuite sans vergogne dans un autre. « *L'artiste que je suis, confesse-t-il, essaie toujours de créer en tentant quelque chose de nouveau, en explorant des combinaisons inédites* ». Comme Herbie Hancock, dont la trajectoire épouse la courbe évolutive des musiques voisines et cousines du jazz de ces cinquante dernières années, Chick Corea a lui aussi le goût de la diversité. Mais plus encore, le besoin chevillé au corps de communiquer par tous les moyens et d'affirmer son refus de se laisser emprisonner dans un quelconque style imposé. Suivant son seul bon plaisir, il aime passer sans transition de l'acoustique à l'électrique, de Stan Getz à ses débuts en 66 à Miles Davis dans sa première époque fusion, du free avec Anthony Braxton (*Circle* en 72) au jazz rock naissant (*Return to Forever*), des espagnolades hollywoodiennes (*La Fiesta*) à la tentation du classique. À preuve, il met actuellement la dernière main à l'écriture d'un concerto pour piano qu'il souhaite voir intégré au 250^e anniversaire de la naissance de Mozart en 2006.

Au gré de ses envies et des virages à 180° qui caractérisent sa carrière, tour à tour romantique ou réaliste, sérieux ou

farceur, recueilli ou tapageur, le pianiste ouvre des pistes, brouille son image et multiplie les formules différentes : l'aventure solitaire (*Piano Improvisations* en 1970 pour ECM), le dialogue en tête à tête, d'inconscient à inconscient (du vibraphoniste Gary Burton – 1979 – au vocaliste Bobby McFerrin), l'échange triangulaire (« Music Trio » inauguré en 1968 avec l'album *Now he sings, Now he sobs* avec Roy Haynes et Miroslav Vitous), ou encore l'« Elektric Band », formation à la composition mouvante qui aime à remuer toujours pas mal de traitements sonores et charrier toute sa cargaison de décibels synthétiques. Aujourd'hui pianiste sexagénaire toujours aussi vif et alerte, éblouissant et imprévisible, Chick Corea nous présente un tout nouveau groupe très énergique qu'il a intitulé « Touchstone ». Il est composé du saxophoniste Jorge Pardo, du bassiste Carles Benavent, du batteur Tom Brechtlein et du percussionniste Rubem Dantas. Avec cet équipage, il a choisi de renouveler une fois encore son approche orchestrale en laissant une grande place aux solistes.
« Être étonné, dit-il, est l'un des moyens les plus sûrs pour ne pas vieillir trop rapidement ».
 C'est ça qu'est Chick !

Pascal Anquetil

Mardi 25 mai - 18h30

Amphithéâtre

Improvisation en l'honneur de Peter Eötvös
 13'

Hommage à l'œuvre de Pierre Boulez
 12'

Hommage à l'œuvre de György Ligeti
 12'

Hommage à l'œuvre de György Kurtág
 13'

Lajos Kathy Horváth, violon
Béla Szakcsi Lakatos, piano

Durée du concert : 1h sans entracte

Béla Szakcsi Lakatos
Lajos Kathy Horváth

Hommages à György Ligeti, György Kurtág, Peter Eötvös et Pierre Boulez

Il y a deux ans est apparu une sorte d'ovni dans le ciel du jazz : *In one Breath* (BMC Records), où le pianiste Béla Szakcsi Lakatos et le violoniste Lajos Kathy Horváth improvisent quatre hommages à des compositeurs contemporains : György Ligeti, György Kurtág et Peter Eötvös, chefs de file de l'école hongroise, et Pierre Boulez. Disque enregistré après une brève discussion sur le caractère des morceaux mais, confie Szakcsi, sans répétitions ni reprises, d'un seul souffle – d'où le titre de l'album. Si bien que chacun des concerts donnés dans la foulée se révèle unique. Eötvös salue ainsi ce projet : « *Quand j'ai écouté le formidable disque de Szakcsi et Kathy Horváth, une double image m'est apparue : comme si l'on avait placé l'un derrière l'autre deux portraits photographiques fixés sur des plaques de verre. Je vois l'un à travers l'autre : je les vois, eux – et je me vois moi aussi. Nous avons la même manière de penser. Je compose également en improvisant, à la différence qu'au moment où surgissent mes pensées le crayon me ralentit horriblement. Chez eux, non seulement l'idée devient immédiatement audible mais, en outre, elle induit constamment des réactions en eux-mêmes et entre eux deux, un phénomène qui n'est possible qu'à ce niveau extraordinaire de virtuosité et d'inventivité.* »

Une telle réussite tient pour une bonne part dans le parcours éclectique des deux musiciens, qui ont en commun une solide formation classique et une pratique approfondie de la musique « savante » des cent dernières années. Tombé dans le jazz à quatorze ans, plus précisément dans le quartet d'Aladár Pege (avec lequel il gagna un second prix à Montreux en 1970), Szakcsi s'est fait connaître comme soliste du Special EFX fondé par George Jinda et Chiel Minucci, avec lequel il enregistra onze disques avant de signer en 1988 avec la firme américaine GRP Records. Dans le même temps, il introduisit en Hongrie le jazz fusion avec ses ensembles Rákfogó, puis Saturnus. Admiré par Chick Corea, partenaire de Carmen Jones, Frank Zappa ou David Sanchez, il accompagne parfois Gyöngyi Écsi, l'une des figures du chant traditionnel magyar, et se produit régulièrement à quatre mains avec l'autre star du piano jazz hongrois, György Vukán. Il est l'auteur d'une opérette tzigane, d'un opéra rock et d'un ballet, et travaille

actuellement à une *Symphonie tzigane*.

Né au sein d'une dynastie de musiciens, élève d'Ivry Gitlis et de Yehudi Menuhin (auquel le présenta György Cziffra), Kathy Horváth s'est fait connaître au début des années 1970 comme musicien de jazz contemporain, free et fusion, jouant avec Szakcsi mais également avec le pianiste György Szabados, le guitariste Gyula Babos, les batteurs Vilmos Jávor et Imre Kőszegi et le saxophoniste Mihály Ráduly au sein des ensembles Rákfogó, Ráduly, Szakcsi et Lakatos. Puisant son inspiration chez Brahms, Tchaïkovski ou Paganini aussi bien que chez les compositeurs contemporains ou dans la musique tzigane, il a développé un jeu très particulier, usant de nombreuses doubles cordes et de *scordature* (accords inhabituels des instruments, qui produisent des sonorités aussi intéressantes qu'étranges).

Claire Delamarche

Mardi 25 mai - 20 h

Salle des concerts

Edgard Varèse (1883-1965)*Ecuatorial*

12'

*Déserts*Avec la projection du film vidéo de **Bill Viola** *Déserts* (1994),
commande de la chaîne de télévision allemande ZDF et de
l'Ensemble Modern

26'

entracte

Peter Eötvös (1944)*Chinoise Opera*

Ouverture et Rideaux

Première scène

Deuxième scène

Troisième scène et Rideaux

25'

Chœur de l'Armée française**Pascale Jeandroz**, chef de chœur**Ensemble Intercontemporain****Peter Eötvös**, directionTechnique Ensemble Intercontemporain/Cité de la musique
Régie son Xavier Bordelais**Durée du concert (entracte compris) : 1h40**

Coproducteur Cité de la musique/Ensemble Intercontemporain

Edgard Varèse*Ecuatorial*

Composition : 1934 (rév.1961).

Dédicace : « To L.V. » [Louise Varèse].

Création : le 15 avril 1934, à Town
Hall, New York, par Chase Baromeo
(basse), et la Pan AmericanAssociation of Composers,
direction : Nicolas Slonimsky.Effectif : Voix d'hommes, trompette en
si bémol/trompette piccolo
en si bémol, 3 trompettes
en si bémol,
4 trombones, 6 percussions, piano,
orgue électrique à pédalier,
2 ondes Martenot.
Éditeur : Ricordi.

« Le texte d'*Ecuatorial* est extrait du livre sacré des Maya-Quiché (du Guatemala), le Popol-Vuh ; c'est l'invocation de la tribu perdue dans les montagnes, après avoir quitté la "Cité de l'abondance". Le titre suggère simplement les régions où fleurissait l'art précolombien. Je voulais donner à la musique la même intensité rude, élémentaire, qui caractérise ces œuvres étranges et primitives. L'exécution devrait être dramatique et incantatoire, guidée par la ferveur implorante du texte, et suivre les indications dynamiques de la partition. »

Edgard Varèse, texte en exergue de la partition © Éditions Ricordi

En 1932, le poète et romancier Miguel-Angel Asturias, futur prix Nobel de littérature, offrit à Varèse un exemplaire de la traduction française des *Légendes du Guatemala* comportant des extraits du *Popol-Vuh*. Le compositeur fut immédiatement enthousiasmé par la force tragique du livre sacré des Maya Quiché, équivalent sud-américain du *Poème de Gilgamesh*. Cette découverte déterminait la naissance de ce qui allait devenir *Ecuatorial*. Varèse préféra cependant adopter la traduction espagnole du texte original, établie par le Père Jiménez au XVIII^e siècle. Les sonorités de la langue espagnole lui semblaient mieux porter la ferveur implorante du peuple Quiché à la recherche de la « Cité de l'Abondance ». Mais le cri de ce peuple en quête de prospérité était aussi, dans l'esprit du compositeur, celui de tous les peuples, anciens et modernes, aspirant à la paix et à la liberté. « *Que la germination se fasse ! Que l'aube soit !* », voilà le message que Varèse voulait délivrer en ces temps où les populations subissaient la dépression économique et assistaient à la montée des idéologies nationalistes. Varèse en appelait aux puissants comme pour conjurer les événements à venir : « *Que votre puissance, votre pouvoir de sorcellerie ne causent ni leur malheur ni leur infortune* ».

Dédiée à son épouse Louise, l'œuvre fut composée à New York après un séjour de cinq ans en France. À cette époque, Varèse espérait travailler avec les premiers instruments électroniques. Sa collaboration avec Léon Theremin lui permit d'employer pour la première fois deux des

instruments électroniques inventés par le chercheur russe. Les deux instruments Theremin furent cependant remplacés par deux ondes Martenot dans la version révisée de 1961. Ces nouveaux instruments lui ont permis d'élargir sa palette orchestrale et de produire des *glissandi* mieux contrôlés que ceux des sirènes employées auparavant dans *Amériques*, *Hyperprism* et *Ionisation*. Qui plus est, leur large tessiture, ainsi que leur timbre quasi vocal, offraient de nombreuses possibilités d'utilisation, telles que doubler la voix de basse, se fondre dans l'ensemble instrumental ou assumer un rôle de soliste. À ces deux instruments électroniques, Varèse choisit d'associer, dans une formation particulièrement originale, quatre trompettes, quatre trombones, un orgue, un piano et six percussionnistes. À l'instar de *Bourgogne* (1910), pièce pour orchestre détruite par le compositeur au début des années soixante, qui magnifiait l'architecture romane, *Ecuatorial* emprunte à l'imposante architecture des pyramides précolombiennes. Ainsi, les accords aux sonorités étagées sur plusieurs registres qui structurent la partition semblent prendre à leur compte le rôle des temples Qâm Há, dont la fonction était de relier le ciel à la terre par un grand escalier. Le déroulement de la pièce évoque une étrange procession liturgique, avec ses quatre grands climax : le premier au centre de l'introduction instrumentale, le deuxième au sommet expressif de la première section vocale (« *Oh Maestros gigantes* »), le troisième lors de l'interlude instrumental et le quatrième à la fin de la seconde section vocale (« *Dad la vida* »). *Ecuatorial* naît du silence – quelques notes surgissent, se prolongent, traversent l'espace selon diverses trajectoires – puis, l'incantation terminée, retourne au néant par le truchement d'une sonorité aiguë qui s'épuise. L'aspect rituel d'*Ecuatorial* se révèle particulièrement dans le traitement de la voix. Conçue d'abord pour une voix de basse amplifiée, la partie vocale fut ensuite confiée à un chœur d'hommes à l'unisson. L'écriture monodique, dont l'ambitus est souvent enserré dans un intervalle de quinte

juste, libère une saveur archaïque. Cette volonté d'archaïsme est confirmée par les indications de la partition suggérant aux interprètes une vocalité « rugueuse » : « parlé rauque », « déclamation percutante », « sans timbre et sans vibrer », « très nasal », etc. Le recours à des onomatopées, à des sons purement vocaux, renvoie à un proto-langage et à une forme de communication plus instinctifs. Cette volonté de faire se rejoindre les extrêmes – l'archaïque et le moderne, l'irrationnel et le rationnel, la pensée magique et le raisonnement scientifique – reflète l'ambivalence typiquement varésienne. Créé avec *Ionisation* le 15 avril 1934, *Ecuatorial* représente à la fois l'aboutissement des recherches menées par Varèse pendant l'entre-deux-guerres et les prémices d'un nouveau style qui le conduira à *Déserts* (1954) et au *Poème électronique* (1958).

Philippe Lalitte

Edgard Varèse *Déserts*

Composition : 1954-1961.

Dédicace : « *To Red Heller* ».

Création : le 2 décembre 1954 à Paris, Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction de Hermann Scherchen.

Effectif : 2 flûtes/flûtes piccolo, clarinette/clarinette en *mi* bémol, clarinette/clarinette basse, 2 cors, trompette en *ré*, 2 trompettes, 3 trombones ténor/basse, tuba, tuba contrebasse, 5 percussions, piano, bande magnétique.
Éditeur : Ricordi.

Déserts a été conçu pour deux médias différents : des sons instrumentaux et des sons réels (enregistrés et traités) que des instruments de musique ne sont pas capables de produire. Après avoir conçu l'œuvre comme un tout, j'ai écrit une partition instrumentale, en gardant toujours à l'esprit sa relation avec les séquences sonores construites sur bande magnétique pour les intercaler dans trois différents moments de la partition. J'ai toujours considéré le monde industriel comme une source inépuisable de sons magnifiques, une mine de musique inexplorée. Je suis donc allé dans plusieurs usines chercher les sons dont j'avais besoin pour *Déserts* et je les ai enregistrés. Ces bruits ont formé le matériau brut à partir duquel (après qu'il a été traité par des moyens électroniques) les interpolations de sons organisés ont été composées.

La partition de *Déserts* contient deux éléments distincts :

1- un ensemble instrumental composé de quatorze

instruments à vent, de divers instruments de percussion joués par cinq musiciens et d'un piano comme élément de résonance.

2- les bandes magnétiques de sons organisés diffusées par deux canaux au moyen d'un système stéréophonique pour donner à l'auditeur une sensation de distribution spatiale des sources sonores.

L'œuvre comprend quatre sections instrumentales de différentes longueurs et trois sections de sons organisés (les interpolations) entre les sections instrumentales. Ces dernières peuvent être considérées comme évoluant en plans et en volumes opposés, produisant l'impression du mouvement dans l'espace. Bien que les intervalles entre les notes déterminent ces volumes et ces plans toujours changeants et contrastés, ils ne sont pas fondés sur un quelconque assemblage fixe, tels qu'une échelle, une série ou n'importe quel principe traditionnel. Ils sont commandés par les exigences de cette œuvre en particulier. Le matériau des première et troisième interpolations provient de bruits industriels (friction, percussion, sifflement, grincement ou sonorités cinglantes, broyage). Ils sont filtrés, transposés, mélangés, etc. par des moyens électroniques ; ils sont ensuite inscrits dans le plan préétabli de l'œuvre. À ces sonorités se superposent, comme élément stabilisateur, des fragments de la partie instrumentale de percussion. On verra que plus la section est courte, plus l'intensité est grande. Le point culminant de l'œuvre se trouve dans la troisième interpolation et dans la quatrième section instrumentale. Le tout se termine par un long pianissimo.

Edgard Varèse

Écrits, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1983, pp. 142-143.

© Christian Bourgois éditeur

Bill Viola *Déserts est un film destiné à accompagner* l'œuvre d'Edgard Varèse, qui souhaitait créer une œuvre image/son mais qui n'a pu réaliser la partie vidéo de son vivant. Il laissa seulement des indications générales sur les images qu'il envisageait pour sa musique, préférant laisser une large liberté au futur réalisateur, comme il le précisait dans le texte suivant :

« Pour moi, "Déserts" est un mot à forte valeur d'évocation. Il suggère espace, solitude, détachement. "Déserts" signifie pour moi non seulement les déserts physiques du sable, de la mer, des montagnes et de la neige, de l'espace extérieur, des rues désertes dans les villes, non seulement ces aspects dépouillés de la nature qui évoquent la stérilité, l'éloignement, l'existence hors temps, mais aussi ce lointain espace intérieur qu'aucun télescope ne peut atteindre, où l'homme est seul dans un monde de mystère et de solitude essentielle ».

Créé en 1954, *Déserts* se caractérise par l'utilisation de sons enregistrés et collés qui interrompent la musique instrumentale à trois moments de la partition. Le film utilise cette structure de base pour décrire le contraste très dur entre l'espace intérieur d'un homme seul dans une chambre sans fenêtre et diverses scènes d'un monde extérieur dépourvu d'êtres humains – horizons désertiques chatoyants, paysages sous-marins ondoyants, rues complètement vides la nuit, et intense chaleur lumineuse d'un feu ardent. Ici, les images de destruction affligeante et violente ne signifient pas forcément négation, perte, anéantissement final, mais elles servent plutôt à véhiculer l'idée de transcendance et de transformation, aboutissant finalement à une intime connaissance de soi. À la fin, le contraste entre intérieur et extérieur, solitude et espace, s'effondre dans un crescendo de destruction et de libération, à la fois musicalement et visuellement, alors que les apparences en surface sont brisées et que les deux mondes isolés (au-dessus et au-dessous de l'eau) fusionnent pour ne faire plus qu'un.

Bill Viola (1994)

Remerciements à :

Kira Perov, producteur exécutif
 Peter Kirby, producteur
 Harry Dawson, directeur de la photographie
 Philip Esposito, acteur
 Dennis Kightley, directeur artistique

Peter Eötvös
Chinese Opera

Composition : 1986.

Commande : Ensemble
 Intercontemporain.

Dédicace : « Pour les dix ans de
 l'Ensemble Intercontemporain ».

Création : le 17 novembre 1986
 à Paris par l'Ensemble

Intercontemporain sous la direction
 du compositeur.

Effectif : 2 flûtes/flûtes piccolo/flûtes
 en sol, 2 hautbois/cors anglais,

2 clarinettes, clarinette

basse/clarinette, 2 bassons, 2 cors,

2 trompettes/trompettes piccolo,

2 trombones ténor-basse, tuba,

3 percussions, clavier électronique,

harpe, 2 violons, 2 altos,

2 violoncelles, contrebasse.

Éditeur : Salabert.

Il n'y a pas un opéra chinois mais, dans ce grand pays, autant de styles qu'il y a de provinces. Ainsi, concevant son opéra chinois. Peter Eötvös écrivit-il celui de sa propre « province ». Il la rêva, sans références folklorisantes à la Hongrie qui lui donna le jour, pas plus qu'à l'Extrême-Orient. (Seuls peut-être les cymbales et les gongs chinois peuvent nous y faire penser, bien qu'ils fassent partie depuis longtemps de l'instrumentarium de la musique occidentale.)

La « province » à laquelle le compositeur est attaché est une patrie dont les grands metteurs en scène d'aujourd'hui sont les héros. Les trois scènes de l'œuvre, ainsi que l'*Ouverture* et les *Rideaux*, leur sont dédiées. Cette intention va bien au-delà du pur désir d'hommage qui veut d'ordinaire que le respect se mêle à l'affection. Les différentes parties de *Chinese opera* forment quatre portraits où la manière des quatre créateurs (Peter Brook, Luc Bondy, Klaus Michael Grüber, Patrice Chereau), telle que Peter Eötvös en ressent le tempo et le caractère, construit le style musical.

Dans *Prélude* et *Rideaux*, il fait référence à « *la mise en scène rapide, cérémonieuse* » de Peter Brook¹. L'indication est pertinente et précieuse, quoiqu'on puisse voir de la contradiction entre ces termes. Pour autant, ce morceau se déploie vite, mais finalement avec une vraie lenteur, grave, nerveux qu'il est, attentif à ses moindres gestes, comme un chien à l'arrêt, prétextant un développement qu'il ne donnera peut-être pas.

S'y enchaînant, la première scène est dédiée à Luc Bondy, à la « *souple beauté lyrique* » de son travail. C'est un réel

moment de théâtre qui installe un climat d'attente, celle de personnages encore dans la coulisse, qui vont surgir – on le sent bien – et qui tiendront des propos définitifs... Tout cela est obtenu par un grand raffinement de l'écriture. On remarquera ici la construction de progressions dramatiques (dans l'enroulement des lignes sur elles-mêmes, par exemple) qui n'atteignent jamais à l'acmé qu'elles induisent, entrecoupées de plages harmoniques et de frémissements inquiétants, puis l'espace et le ralentissement progressifs de ces épisodes. C'est Klaus Michael Grüber qui a inspiré la deuxième scène, et surtout son aptitude à mettre en jeu « *la torrentielle pluralité des voix* ». Cette page, reprenant majoritairement le matériau de la première scène, l'oriente dans une direction complètement différente. Les acmés évitées précédemment sont ici longuement préparées et réalisées, jusqu'à être exaltées avec une certaine insistance. Quant à la « *dure et rugueuse verticalité* » de Patrice Chéreau, elle sera évoquée dans la troisième scène et les (derniers) *Rideaux* de *Chinese Opera*. Ces ultimes mouvements sont pleins d'une terreur hiératique que le compositeur voudrait sans doute atténuer dans la durée. La musique, faite de blocs en longues tenues, semble s'éloigner, s'enfoncer peut-être ; les bois et cuivres sont peu à peu gommés pour révéler l'assise de ces blocs construits par les cordes pendant que des battements des bois et de la harpe viennent adoucir l'irréremédiable pulsation qu'on entend encore au loin.

Dominique Druhen

¹ les propos entre guillemets sont extraits du texte de présentation par Peter Eötvös pour le disque Erato.

Mercredi 26 mai - 20h

Salle des concerts

Première partie :

Béla Bartók (1881-1945)*Divertimento pour orchestre à cordes*

Allegro non troppo

Molto adagio

Allegro assai

27'

Orchestre Philharmonique de Radio France**Peter Eötvös**, direction

entracte

Deuxième partie :

50'

Muzsikás Ensemble**Mihály Sipos**, violon, cithare**László Porteleki**, violon, koboz, chant**Péter Eri**, kontra, violon, mandoline, flûte, longue flûte**Dániel Hamar**, contrebasse, hit-gardon, tambour, cymbalum

Invitée spéciale :

Márta Sebestyén, chant, flûte, tilinko**Durée du concert (entracte compris) : 1h40**

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique.

Coproducteur Cité de la musique/Radio France

Béla Bartók*Divertimento*

Composition : août 1939.

Dédicace : à l'Orchestre de chambre

de Bâle.

Création : le 11 juin 1940

par l'Orchestre de chambre de Bâle

et Paul Sacher (direction),

commanditaire de l'œuvre.

Effectif : Cordes (10/8/6/4/3).

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durant l'été 1939, Bartók s'isole quelques semaines à Saanen, au cœur de la Haute-Gruyère, dans la propriété du chef d'orchestre Paul Sacher. Deux œuvres y voient le jour, si différentes dans la forme et si proches au fond : le *Sixième Quatuor*, sinistre, désespéré, et le vivifiant *Divertimento pour orchestre à cordes*, commande de Sacher, écrit avec facilité en deux semaines (du 2 au 17 août). Achevé en novembre à Budapest, le quatuor cristallise les souffrances : agonie de la mère de Bartók, déclaration de guerre et, se profilant, l'exil. Le *Divertimento* regarde au contraire vers le passé. Bartók, qui jouit encore du cadre idyllique offert par la petite station suisse, s'amuse de se « sentir comme un musicien de l'ancien temps, invité d'un mécène ». Il compose une sorte de concerto grosso à la baroque, où *concertino* (ensemble de solistes) et *ripieno* (tutti) dialoguent dans les mouvements extrêmes comme au temps de Haendel – même si le langage reste moderne. La forme sonate du premier allegro, le rondo final, avec fugato et cadence « tzigane » de violon, ressemblent si peu, structurellement, à ce que Bartók concevait à l'époque... N'est-ce pas une manière de fuite devant l'horreur qu'il pressentait ? Le *Molto adagio* central, plus proche d'une marche funèbre que des habituelles « musiques nocturnes » de Bartók, déchiré par un cri violent, semble l'indiquer. En décembre suivant, la mère du compositeur s'éteint. Rien ne retient plus Bartók en Hongrie ; il fuira bientôt son pays adoré qui, depuis plusieurs mois déjà, l'effraie tant. Il n'assistera donc pas à la création du *Divertimento*, le 11 juin 1940, par l'Orchestre de chambre de Bâle sous la direction de Sacher.

Muzsikás et Márta Sebestyén

L'histoire de Muzsikás débute en 1973 et coïncide avec l'essor du *táncház* (« maison de danse »), mouvement accompagnant le formidable renouveau de la musique traditionnelle hongroise. Depuis quelques années déjà, les danseurs de l'Ensemble Bartók, menés par des figures comme Sándor Tímár, Ferenc Sebő, Béla Halmos et György Martin, s'attelaient à retrouver l'esprit originel de la musique populaire hongroise et transylvanienne, dont la pratique s'était galvaudée au contact du rock, du jazz ou de la variété. Si la musique vocale ancestrale était restée accessible, grâce aux collecteurs qui avaient pris la suite des recherches de Bartók et Kodály, la musique instrumentale faisait encore figure de parent pauvre. C'est à ce répertoire que décidèrent de se consacrer les fondateurs de Muzsikás, Péter Éri, Sándor Csoóri (danseurs de l'Ensemble Bartók), Mihály Sipos et Dániel Hamar. Ils furent rejoints en 1979 par la chanteuse Márta Sebestyén, que Péter Éri avait rencontrée au sein de l'Ensemble Sebő. Désireuse de développer une carrière de soliste prometteuse, Márta Sebestyén quitta l'ensemble en 1985 pour y revenir quelque temps plus tard. Depuis son retour, il porte le nom de « Muzsikás et Márta Sebestyén ». En 1996, László Porteleki a remplacé Sándor Csoóri, qui se consacre désormais à l'enseignement. Très populaire en Hongrie dès l'origine, l'ensemble s'est taillé une réputation internationale croissante, scellée par plusieurs musiques de film, notamment *Psaume rouge* (Miklós Jancsó), *The Music Box* (Costa-Gavras), *Dancing Hall* (Simon Broughton) et surtout *Le Patient anglais* (Anthony Minghella), qui lui a valu un Oscar de la meilleure musique.

Dans les premières années, Muzsikás a exploré avec soin les différentes traditions instrumentales hongroises, recueillant auprès des musiciens ruraux un art séculaire (le terme de *muzsikás* désigne précisément ces musiciens de

village). Ils ont appris à maîtriser tous ces instruments typiquement magyars : *furulya* (flûte à bec des bergers) et *hosszú furulya*, deux fois plus longue, *tilikó* (flûte sans bec ni anche, où l'on produit le son avec la bouche), *doromb* (guimbarde), *ütőgardon* (sorte de violoncelle utilisé comme une percussion), *koboz* (sorte de luth), *kontra* (second violon ne jouant qu'en contretemps) et bien sûr cymbalum (l'instrument populaire porté en bandoulière, et non son avatar savant, plus récent). Après avoir fait connaître ces musiques, n'hésitant pas à leur faire côtoyer quelques-unes de ses propres compositions, l'ensemble s'est engagé depuis quelques années sur une nouvelle voie : traquer les sources populaires qui ont inspiré Kodály et Bartók, et les confronter aux œuvres de ces compositeurs. Cette démarche a été jalonnée par plusieurs programmes et albums en collaboration avec des musiciens classiques comme le Quatuor Takács, le Quatuor Bartók, le violoniste Alexander Balanescu ou le pianiste Dénes Várjon. Leur prestation de ce soir éclaire d'un nouveau jour l'écoute du *Divertimento*, œuvre de celui qu'ils placent au sommet de leur panthéon, Béla Bartók.

Claire Delamarche

Jeudi 27 mai - 20h
Amphithéâtre

Peter Eötvös (1944)
Psalm 151, pour percussion
17'

Korrespondenz, pour quatuor à cordes
15'

Intervalles/Intérieurs
30'

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Michel Cerutti, percussion
Hae-Sun Kang, violon
Jeanne-Marie Conquer, violon
Odile Auboin, alto
Éric-Maria Couturier, violoncelle
Alain Damiens, clarinette
Benny Sluchin, trombone

Technique Ensemble Intercontemporain/Cité de la musique
Régie son Xavier Bordelais

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Coproduction Cité de la musique/Ensemble Intercontemporain

*Ce psaume est une révolte, pas un chant de louange.
Sept strophes, cinq refrains en rondo.
Une révolte, pas un chant de louange.
Le numéro 151.
À la mémoire de Frank Zappa.*

Peter Eötvös
Psalm 151

Composition : 1993.
Dédicace : à la mémoire
de Frank Zappa.
Création : février 1994 à Stuttgart par
Mircea Ardeleanu.
Effectif : percussion.
Éditeur : Ricordi.

Je qualifierais toutes mes œuvres de « rituelles », car le rite est la forme la plus ancienne dans laquelle gestique et son apparaissent en parfaite harmonie. Dans *Psalm 151*, les instruments (sept cloches-tubes, deux cloches-plaques et deux gongs) sont disposés en cercle, avec au milieu un gros tambour. Chaque fois qu'il a joué une strophe au gros tambour, le percussionniste fait le tour des instruments, toujours dans le même sens, pour jouer le refrain : cloches-tubes, cloches-plaques et gongs. Il revient ensuite jouer une strophe, puis à nouveau un refrain. De ce cercle immuable formé par les instruments naît un acte rituel, dans lequel chaque geste, chaque maillet, acquiert une fonction spécifique. La façon particulière dont les cloches, les plaques et les gongs sont maniés a été pour moi d'une grande importance : soit ils produisent des sons proches du chant, de par leur tonalité aiguë, soit ils sont frappés de la même manière qu'on frappe des animaux ou des êtres humains. L'on peut même considérer la peau du grand tambour comme une peau humaine qu'on caresserait, gratterait et frapperait. C'est cette sensualité de l'œuvre qui lui confère une forme particulièrement théâtrale et rituelle.

Les 150 Psaumes de la Bible sont tous des louanges. En considérant la mort précoce et insensée de Frank Zappa, on ne peut pas vraiment louer Dieu, mais seulement se révolter. C'est parce qu'il n'existe aucun soupçon de révolte dans les 150 Psaumes que ce 151^e psaume existe. Il s'agit de celui qui n'est pas dans la Bible.

Peter Eötvös

Traduction Sandrine Adass

Peter Eötvös **Le contenu du quatuor est la correspondance** échangée

Korrespondenz par Leopold et Wolfgang Mozart au cours de la dramatique et turbulente année 1778, alors que le père était à

Salzbourg et le fils à Paris.

Les cordes du quatuor jouent de manière « parlante » ;

les mots, les pensées, les arrière-pensées, l'attitude de celui

qui écrit et de celui qui lit – tout cela est mis en musique

à la manière d'une scène d'opéra.

Le texte qui suit sert à orienter les musiciens : ils ne

le lisent à voix haute à aucun endroit de la partition, mais

doivent jouer comme s'ils parlaient.

Il peut aussi aider l'auditeur à suivre plus précisément

les événements rapides et complexes.

Peter Eötvös

Composition : 1992.

Dédicace : au quatuor Arditti.

Commande : Schleswig-Holstein

Festival et Antwerpen Festival.

Création : le 3 juillet 1993 par le

quatuor Arditti à Wottersen,

Schleswig-Holstein.

Effectif : 2 violons, alto, violoncelle.

Éditeur : Ricordi.

Scène 1**Wolfgang**

Mon très cher Papa ! Ce n'est certainement pas ma faute – vous le savez.

Leopold

Mon fils ! Dans toutes tes affaires, tu es trop vif et brusque ! Depuis ton enfance et ton adolescence, tout ton caractère a changé. Le plus grand art est d'apprendre à se connaître soi-même ...

Wolfgang

Je suis aussi, comme vous le savez, très peu enclin, lorsque je dois (que je ne puis souffrir...)

Leopold

...et alors, mon cher fils, fais comme moi.

Wolfgang

J'ai maintenant mis tous mes espoirs en Paris !

Leopold

...et bientôt ! La seule idée de voir Paris aurait dû te préserver de toute pensée *flirteuse*. De Paris vient également la renommée...

Wolfgang

...Dieu soit loué, nous sommes maintenant arrivés au but. – « *Oh, oui, Monsieur, vous avez raison...* »

Leopold

« ... *mais personne ne peut remplacer un père...* »

Scène 2**Wolfgang**

...j'ai aussi beaucoup d'ennemis ici.

Leopold

« ... *je crois Votre Fils d'une conduite assez...* »

Wolfgang

...mais c'est bon signe. J'ai...

Leopold

« ... pas redouter pour lui les dangers de Paris... »

Wolfgang

...s'il y avait un endroit ici où les gens avaient des oreilles.

Leopold

« ...s'il était enclin au libertinage... » Rudolph t'a proposé le poste d'organiste à Versailles ? Est-ce que cela dépend de lui ? Il veut te...

Wolfgang

Mais je ne crois pas que je vais l'accepter...

Leopold

...Tu ne dois pas refuser aussitôt. Tu dois ...

Wolfgang

...mais je suis au milieu d'animaux et de bêtes bruyantes (pour ce qui concerne la musique), comment peut-il en être autrement, ils sont...

Scène 3**Wolfgang**

...que vous, très cher Papa, et que ma chère sœur alliez bien – que je suis un honnête Allemand, et que, même si je ne puis toujours dire, je puis du moins penser ce que je veux. C'est... que ma mère va mourir et doit mourir.

Leopold

Grand Dieu miséricordieux ! Que ta sainte volonté soit faite...

Wolfgang

Elle goûtait déjà les joies célestes.

Leopold

Mon cher fils ! ...et pourquoi alors un samedi ?

Intervalles/Intérieurs

Composition : 1981.

Création : 11 juillet 1982 par
l'Ensemble L'itinéraire sous la

direction du compositeur.

Effectif : clarinette, trombone
percussion, violon, violoncelle.

Éditeur : Salabert.

L'intervalle est l'un des éléments les plus essentiels de la musique. La tension qui naît entre deux sons est comparable à l'action réciproque de deux corps ou de deux êtres vivants. Mais à quoi donc ressemble ce mouvement intérieur ?

Quand les formes d'ondes de deux sons se superposent, il en résulte une troisième, qui est la somme des deux autres et qui caractérise l'intervalle. Cette troisième onde est en général ressentie comme un timbre. Or mon but était de l'analyser en tant que mouvement.

Un intervalle comprend, tout comme une cellule, une forme intérieure compliquée que l'auditeur ne pouvait jadis percevoir qu'à la surface du timbre. De la même façon que, pour rendre visible l'intérieur d'une cellule, il est besoin d'un microscope, de la même façon j'ai développé, pour rendre audible la vie intérieure d'un intervalle, un circuit électronique qui serait un peu comme un microscope acoustique.

Dans *Intervalles/Intérieurs*, les mélodies, les rythmes et leur dynamique respective naissent de la somme d'ondes de deux sons d'orgue, que l'on entend en même temps à l'arrière-plan. L'intervalle de ces deux sons constitue la cellule embryonnaire de toute l'organisation de la pièce. J'eus la surprise de découvrir que les aspects multiples du mouvement intérieur du son de l'intervalle étaient comme la réincarnation de ces riches formes ornementales de la musique populaire transylvaine.

Cette découverte me conduisit à donner corps à la ressemblance entre les musiques électronique et instrumentale traditionnelle en ajoutant une couche instrumentale à mes *Intervalles/Intérieurs*.

Cette composition représente l'étonnante rencontre de deux mondes issus de deux époques différentes et de deux cultures totalement opposées : l'une, occidentale, représentant le monde technique des années soixante-dix avec ses moyens électroniques, et l'autre, traditionnelle : la tradition musicale de l'Europe de l'Est, d'où je viens.

Peter Eötvös

Traduction Carole Kahn

(texte extrait du livret du disque Erato 2292-45365-2)

Vendredi 28 mai - 20h

Salle des concerts

Béla Bartók (1881-1945)*Deux Images pour orchestre, op. 10*

En pleine fleur

Danse au village

17'

Peter Eötvös (1944)*Replica*, concerto pour alto et orchestre – création française

14'

entracte

Béla Bartók*A kékszakállú herceg vará, op. 11**(Le Château de Barbe-Bleue)*Opéra en un acte sur un livret de **Béla Balázs**

60'

Christophe Gaugué, alto**Ildiko Komlosi**, soprano**Peter Fried**, basse**Orchestre Philharmonique de Radio France****Peter Eötvös**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 2h**

Ce concert est enregistré et diffusé en direct par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique.

Coproducteur Cité de la musique/Radio France

Béla Bartók*Deux Images*

Composition : août 1910.

Création : en 1913 à Budapest.

Composition : été 1910,

achevé le 1^{er} août.

Création : le 25 février 1913

à Budapest par l'orchestre de la

Société philharmonique de Budapest

sous la direction d'Isztván Kerner.

Effectif : 3 flûtes (3^e jouant piccolo),

2 hautbois (et cor anglais),

3 clarinettes, 1 clarinette basse,

3 bassons (3^e jouant contrebasson) –

4 cors, 4 trompettes, 3 trombones,

1 tuba – timbale, percussions –

2 harpes, célesta – cordes.

Éditeur : Rózsavölgyi à Budapest, 1912

(copyright transmis en 1950 à Editio

Musica Budapest).

Le 1^{er} août 1910, Bartók achève les *Deux Images pour orchestre*, sous la double influence de la musique populaire et de Debussy. Si l'on connaît le rôle libérateur exercé par les mélodies hongroises ancestrales, on sait moins que l'auteur de *Pelléas* contribua tout autant à sortir le compositeur hongrois de l'impasse où l'avait mené le style romantico-national de ses jeunes années, qui opposait à l'école de Brahms et Richard Strauss une musique teintée de *verbunkos* (la musique instrumentale des Tsiganes hongrois). C'est en 1907, grâce à Kodály, que Bartók avait découvert la musique de Debussy. Il n'emprunta sa route que brièvement, mais il reste en souvenir cet hommage appuyé, jusqu'au titre original en français. Tableau délicat d'une nature épanouie, *En pleine fleur* est le plus redevable au maître français. Plus qu'aux *Images* pour piano, toutefois, c'est à *Nuages*, le premier des *Nocturnes* pour orchestre, qu'il fait penser. Bartók y rejoint de nombreuses particularités debussystes : l'harmonie non fonctionnelle, où les accords se juxtaposent comme des taches de couleurs, l'aspiration à intégrer au système traditionnel de nouveaux modes (en l'occurrence la gamme par tons), certains traits d'orchestration. Hormis un bref écho du morceau précédent, le second volet, *Danse au village*, procède au contraire par unissons vigoureux. Depuis plusieurs mois, déjà, les recherches ethnomusicologiques de Bartók l'avaient porté hors de Hongrie : en Slovaquie (1907), puis en Roumanie (1908). C'est à ce dernier pays que ressortissent largement ces rythmes qui, au fil des mesures, se gorgent de vie, jusqu'à une coda éclatante.

Claire Delamarche

Peter Eötvös *C'est en recevant une commande* de l'orchestre de la Scala, en 1997, que Peter Eötvös a décidé d'écrire une pièce

Replica

Commande de l'Orchestre Philharmonique de la Scala de Milan.

Création : le 29 mars 1999 à Milan par l'Orchestre Philharmonique de la

Scala, Kim Kashkashian (alto) et Peter Eötvös (direction). Effectif : alto solo –

1 flûte, 1 flûte alto (et piccolo),

1 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes,

1 clarinette basse/clarinette

contrebasse, 1 saxophone alto,

2 fagots – 2 cors, 2 trompettes

(et bugle), 2 trombones, 1 tuba –

2 percussions – accordéon, célesta,

harpe – cordes (8/6/5/4/3).

Éditeur : Ricordi München.

ont créé cette pièce à Milan, le 29 mars 1999. La partition avait été achevée au cours de l'automne 1998, et elle avait été conçue comme une sorte de post-scriptum à l'opéra sur lequel Eötvös travaillait à l'époque : *Les Trois Sœurs* (d'après Tchekhov). *Replica* n'est donc pas seulement une grande aria pour l'alto ; elle reprend l'idée sur laquelle s'achève chacune des trois séquences des *Trois Sœurs* : un geste d'adieu retenu et prolongé – l'adieu des gens qui ne vont nulle part.

À cette idée de conclusion s'ajoutent la nature et la disposition inhabituelle de l'orchestre, ce qui contribue à créer une atmosphère et un son particuliers. Comme à l'accoutumée, les percussionnistes se trouvent au fond de l'estrade, mais l'emplacement des vents est inversé. Au premier plan, les bois entourent le soliste, tandis que les cuivres sont répartis des deux côtés. Plus en arrière, les violons, les violoncelles, les contrebasses, la harpe, le célesta et l'accordéon (au tout dernier plan) séparent de l'orchestre les cinq violoncelles, qui tiennent le rôle de « seconds solistes ». Les violonistes, les violoncellistes et les contrebassistes disposent également de maracas, qu'ils utilisent vers le début et vers la fin de la pièce pour créer une sorte de bruit blanc dans lequel la musique semble disparaître, ou se suspendre. Entre ces deux points, l'œuvre se déroule comme un dialogue entre l'alto solo et l'orchestre, les cinq altos de l'orchestre se comportant comme des intermédiaires, voire des rivaux. « *Réponse, objection, contradiction et dialogue perpétuel* » : tel est le sens que le compositeur donne à son titre.

D'autres instruments émergent de l'orchestre pour escorter ou interroger le soliste, mais ce sont les cinq altos qui affleurent le plus souvent à la surface. Leur présence est

presque menaçante : comme des seigneurs autour d'un roi, ils l'encerclent peu à peu, et s'appêtent à le renverser. On peut entendre un exemple frappant de leur malveillance vers le milieu de la pièce, peu après le passage magique au cours duquel le soliste joue un long trille au-dessus des accords tenus. Comme si de rien n'était, l'alto continue son geste d'adieu, soit seul, soit accompagné d'un tapis de notes jouées dans l'aigu par les violons et par l'accordéon. À l'approche de la fin, on assiste à un vigoureux tutti au cours duquel apparaît un nouvel instrument : le bugle solo, dont la mélodie diatonique est rapidement reprise par l'alto. Ce dernier a enfin trouvé un compagnon, peut-être même le compagnon idéal. Ensemble, ils se remémorent d'anciennes mélodies, parmi lesquelles celle du choral que Berg avait reprise dans son *Concerto pour violon* – mais il ne s'agit là que d'une impression fugace. Le bugle s'efface ensuite pour céder la place à l'inquiétant quintette d'altos. À cet instant, aucune autre corde ne joue. Le soliste entame alors une pédale de *sol* en notes répétées, que les autres altos ne tardent pas à imiter. Cependant, si vous tendez l'oreille, vous remarquerez que l'alto solo parvient à s'échapper en rejoignant le tapis d'aigus qui était très présent depuis le milieu de la pièce.

Paul Griffiths

Traduction Olivier Julien

Béla Bartók
Le Château de Barbe-Bleue

Composition : février-septembre 1911. Création : le 24 mai 1918 à l'Opéra de Budapest, par Oszkár Kálmán (Barbe-Bleue) et Olga Haselbeck (Judit) sous la baguette de Egisto Tango.
 Effectif : 4 flûtes (et piccolo), 2 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes (et clarinette basse), 4 fagots – 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba basse – 2 timbales, percussions – 2 harpes, célesta, orgue – cordes (16/16/12/8/8). Musique de scène : 4 trompettes, 4 trombones altos.
 Éditeur : Universal Edition (Vienne)

Le 10 mai 1907, deux jeunes Hongrois, le poète Béla Balázs et le compositeur Zoltán Kodály, assistent à Paris à la création d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, sur un livret de Maeterlinck. « *Livret du plus haut intérêt, mais mauvaise musique* », commente Kodály. Au printemps 1910, Balázs écrit *Le Château de Barbe-Bleue*, dont il souligne la parenté avec les ballades séculaires de Transylvanie, à commencer par la célèbre *Anna Mónár*. Il offre ce livret à Kodály et à Bartók. Le premier décline la proposition, mais Bartók est attiré par le poème. Il se met à la composition en février 1911. L'année suivante, un jury décrète que l'ouvrage est impossible à mettre en scène. Il faudra le succès en 1917 du ballet *Le Prince de bois* pour que l'Opéra royal de Hongrie accepte enfin de monter *Barbe-Bleue*. Le 24 mai 1918, l'accueil est mitigé.

Inspiré des poèmes magiques des *regös*, les chamans de la Hongrie ancestrale, le prologue récité place le conte sur un plan symbolique, dans l'âme humaine : « *Le rideau de cils se lève devant nos yeux ; où est la scène : dehors ou dedans ?* »¹ Alors que le barde parle encore, les premières notes s'élèvent : une mélodie pentatonique surgie du plus lointain de la mémoire magyare, qui extrait définitivement l'œuvre du temps et de la réalité. Une nuit humide glace le hall gothique, sur lequel donnent sept portes closes. La petite porte de fer qui relie Judit au monde extérieur se referme, et sa préoccupation est désormais d'ouvrir les sept portes pour laisser entrer la lumière. Chaque ouverture se déroule en trois temps : la première impression de Judit, traduite par une page orchestrale, puis l'irruption du sang (un intervalle strident de seconde mineure), et la réaction de Judit.

Dès le commencement, le château de Barbe-Bleue s'identifie à l'âme masculine. Selon l'analyse de György Kroó, chaque porte représente l'un de ses aspects : la cruauté (chambre de torture), la soif de pouvoir (arsenal), la richesse spirituelle (trésor), la tendresse (jardin secret), la fierté (domaine), les blessures et les chagrins (lac de

larmes), les amours passées (dernière porte). En laissant se refermer la petite porte de fer, Judit choisit d'assumer le fardeau de cette âme. Malgré les mises en garde de sa famille, hostile à son mariage avec cet homme sur lequel courent des bruits fâcheux, elle a foi en son amour. C'est au nom de cet amour qu'elle exige l'ouverture des portes. Barbe-Bleue ouvre les deux premières portes à contrecœur, dévoilant ce que son âme a de plus repoussant. Effrayée tout d'abord par la vue du sang, Judit ne retient finalement que l'irruption de la lumière. Rassuré, le duc découvre un plaisir nouveau : se libérer de lourds secrets. Impatient de se montrer sous un jour plus flatteur, il donne lui-même les trois clefs suivantes. À la cinquième porte, il énumère avec fierté les beautés de son empire. Mais désormais Judit ne voit plus que le sang partout. Saisi de frayeur, Barbe-Bleue refuse à Judit la clef suivante, prétextant que le château est suffisamment éclairé. À ses demandes pressantes de baisers, Judit répond par son obstination. Le lac de larmes révèle les souffrances du duc. Judit lui demande s'il a aimé d'autres femmes, mais il refuse de répondre. Elle se défait alors de son étreinte et l'accuse du meurtre de ses anciennes épouses, tandis que le motif de seconde envahit l'orchestre. Le ton sur lequel elle réclame la clef ultime ne souffre aucun refus. Barbe-Bleue s'exécute tristement, et Judit découvre stupéfaite trois femmes vivantes, et richement parées. Pour avoir ouvert la mémoire de son mari, elle s'est condamnée à y entrer. Commence la cérémonie de l'adieu. Pour la première fois, les voix des deux époux se superposent, dans le moment le plus lyrique de l'opéra. Tandis que les portes se referment et que la nuit envahit de nouveau le château, le duc coiffe Judit d'une couronne somptueuse et la revêt d'un manteau d'étoiles : « *Tu étais belle, belle cent fois ! C'est toi qui étais la plus belle !* » Ployant sous le poids de sa parure, Judit disparaît derrière la septième porte. Ce fardeau écrasant, c'est évidemment le poids de la connaissance. En voulant l'assumer, par amour tout d'abord puis parce qu'un doute

insupportable la tenaillait, Judit a mené leur amour à sa perte.

Le cycle de la vie (aube, midi, crépuscule, soir), représenté par les quatre épouses, se clôt. Désormais, la nuit cerne Barbe-Bleue. Flanquée des motifs de seconde mineure, la mélodie pentatonique initiale referme l'opéra sur lui-même. Ainsi s'éteint ce « *volcan musical qui entre en éruption pendant soixante minutes de tragédie condensée* », selon l'expression de Kodály.

Claire Delamarche

¹ Traduction de l'auteur. La traduction française « officielle » de Michel Calvocoressi ne rend compte que lointainement de l'original hongrois.

Biographies des compositeurs**Peter Eötvös**

Né en 1944 en Transylvanie, Peter Eötvös est admis à 14 ans, par Kodály, à l'Académie de musique de Budapest dont il est diplômé en composition. Il poursuit des études de direction d'orchestre à la Hochschule für Musik de Cologne. Entre 1968 et 1976, il joue régulièrement de différents instruments (piano, percussion, instruments électroniques) avec le Stockhausen Ensemble et, de 1971 à 1979, il travaille en collaboration avec les studios de musique électronique de la West Deutsche Rundfunk à Cologne. En 1978, à l'invitation de Pierre Boulez, il dirige le concert inaugural de l'Ircam à Paris et est ensuite nommé à la tête de l'Ensemble Intercontemporain, poste qu'il occupe jusqu'en 1991. Depuis ses débuts aux Proms en 1980, Peter Eötvös travaille régulièrement à Londres : entre 1985 et 1988, il est le principal chef invité du BBC Symphony Orchestra. Premier chef invité de l'Orchestre du Festival de Budapest de 1992 à 1995 et de l'Orchestre Philharmonique de Budapest de 1998 à 2001, il dirige l'Orchestre de la Radio d'Hilversum depuis 1994. Il occupe également le poste de principal chef invité, pour le répertoire moderne et contemporain, de l'Orchestre symphonique de Gothenburg et de l'Orchestre symphonique de la radio de Stuttgart. Peter Eötvös apparaît à la Scala de Milan, au Royal Opera House, à Covent Garden et à La Monnaie de Bruxelles. Il a collaboré avec de grands metteurs en scène : Luca Ronconi, Robert Altman, Klaus-Michael Grüber, Robert Wilson et Nikolaus Lehnhoff. Il est de plus en plus sollicité en tant que chef invité : Orchestre

Philharmonique de Berlin, Orchestre Philharmonique de Munich, Orchestre Philharmonique de Radio France. En 1991, il fonde l'Institut-Fondation International Eötvös pour les jeunes chefs et compositeurs. De 1992 à 1998, il est professeur au Conservatoire de Karlsruhe puis au Conservatoire de Cologne jusqu'en 2001; il est également conseiller artistique pour la musique du XX^e siècle de l'Orchestre national philharmonique de Budapest. Depuis 2002, il enseigne à nouveau à Karlsruhe. Le ministre de la Culture français le fait Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres en 2003. La Hongrie lui décerne le Prix Bartók en 1997 et le Prix Kossuth en 2002. Il reçoit en 2000 le Prix Christoph et Stephan Kasle. Il est également membre de l'Académie des Arts de Berlin, de l'Académie des Arts Szechenyi à Budapest et de l'Académie des Arts de Saxe à Dresde. Au nombre de ses compositions, on compte *Chinesse Opera*, *Psychokosmos*, *Atlantis*, *Shadows*, *Replica*, *zeroPoints*, *Jet Stream* ainsi que *Trois Sœurs*, qui a reçu le Prix Claude-Rostand, le Grand Prix de la Critique 1997-1998 et les Victoires de la musique classique en 1999, et *Le Balcon*, d'après Jean Genet, commande du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence, qui a été créé pendant l'été 2002 par l'Ensemble Intercontemporain dans une mise en scène de Stanislas Nordey. Les œuvres de Peter Eötvös ont été enregistrées par les labels BIS AG, BMG, DGG, ECM et Kairos, et sont publiées chez Editio Musica (Budapest), Ricordi (Munich), Salabert (Paris) et Schott Music (Mainz).

Béla Bartók

Compositeur hongrois, excellent pianiste, né en 1881 à Nagyszentmiklós, Béla Bartók commence l'étude du piano avec sa mère, puis avec László Erkel. Il poursuit ses études de musique à l'Académie Royale de Budapest auprès de István Thomán (piano) et János Koessler (composition). Il y séjourne en compagnie de son ami Ernő Dohnányi ; c'est à ce moment qu'il est mis en contact avec le mouvement nationaliste hongrois. Dès 1902, il écrit ses premières mélodies sur des textes hongrois et compose son poème symphonique *Kossuth*, à la gloire du héros national. En 1904, il entend pour la première fois une véritable chanson populaire hongroise et commence alors à enquêter de manière systématique sur le folklore hongrois avec son ami Zoltán Kodály. Parallèlement à son activité de compositeur, il pose ainsi les fondements de l'ethnomusicologie. En 1907, il est nommé professeur de piano à l'Académie de musique de Budapest, sa vie se partage désormais entre ces trois activités. Ses compositions sont alors très marquées par ses recherches dans le terroir folklorique : il y découvre, outre l'échelle pentatonique, des combinaisons polyrythmiques non symétriques qu'il utilise dans ses premières œuvres pour piano comme dans les *Dances bulgares* de *Mikrokosmos*. En 1908, il écrit un recueil de pièces pour piano, *Pour les enfants*, fournissant une contribution importante à la pédagogie musicale. Peu avant 1914, il donne de nombreuses pièces, dont *Allegro barbaro* (1911), où il traite le piano pour la première fois en instrument de percussion. Fort de ce succès, il poursuit sa lancée avec un opéra, *Le Château de Barbe-*

Bleue (1914-1917), puis avec le ballet *Le Mandarin merveilleux* (1918-1919), où se révèle l'influence du *Sacre du Printemps* de Stravinski. Il composera des concertos – pour violon, pour piano et pour alto –, de la musique de chambre – sonates pour violon et piano, six *Quatuors à cordes* –, de la musique symphonique – *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936), où il met en œuvre de nombreuses textures et techniques de jeu... Parallèlement, il poursuit inlassablement son travail de recensement des musiques folkloriques de tous pays (y compris d'Afrique du Nord). Ce travail, qui lui permet de puiser dans un fonds d'inspiration très riche, lui tient particulièrement à cœur. Il déclare : « *plus une chanson est primitive, plus son harmonisation et son accompagnement peuvent être singuliers.* » L'influence de la musique populaire des villages sur la musique savante est au centre de son activité. À cela s'ajoute une carrière de concertiste en Europe et aux États-Unis où, en 1939, il se produit avec le violoniste Joseph Szigeti et le clarinettiste de jazz Benny Goodman, pour lesquels il a composé, un an plus tôt, *Contrastes pour clarinette, violon et piano*. Hostile au régime politique hongrois proche du nazisme, il choisit en 1940 d'émigrer aux États-Unis. Mais l'incompréhension, la gêne et la maladie hâtent sa fin ; en 1943, Béla Bartók achève son *Concerto pour orchestre*. Le succès que rencontre cette œuvre lui vaut de nombreuses commandes qui arrivent trop tard. Alors qu'il travaille à l'Université de Columbia, la leucémie le gagne et il meurt à New York le 26 septembre 1945. Ses cendres seront rapatriées en Hongrie en juillet 1988.

Edgard Varèse

Né en 1883 à Paris de père italien et de mère française, Edgard Varèse entame sa formation musicale à Turin. En 1903, il s'installe à Paris, où il achève ses études avec d'Indy, Roussel et Widor. Très tôt, il écrit ses premières compositions. Il part pour Berlin, est apprécié de Busoni et de Debussy. En 1914, il quitte l'Europe pour les États-Unis : c'est là que mûrit en lui la décision de se séparer, en la détruisant matériellement, de sa production antérieure, et qu'il entame un nouvel itinéraire, absolument radical, de compositeur-chercheur-innovateur. Tout en se consacrant à la direction d'orchestre (il fonde le New Symphony Orchestra en 1919) et à la diffusion, comme organisateur et promoteur, de la musique contemporaine, Varèse met la main à une série de compositions qui l'imposeront très rapidement comme l'un des représentants de la « nouvelle musique ». Entre 1928 et 1933, il est de nouveau en France, où il avait toujours maintenu des liens avec les milieux musicaux, et où il reprend contact avec de vieux amis tels que Picasso et Cocteau et noue de nouvelles amitiés (Jolivet, Villa-Lobos). En 1934 commence pour lui une longue période de crise, due à son insatisfaction créatrice, marquée par une errance agitée dans le centre et l'Ouest des États-Unis – où il tente sa chance également, mais sans succès, comme compositeur de musiques de films. Il fonde de nouvelles institutions musicales, s'établissant tour

à tour à Santa Fé, à San Francisco et à Los Angeles avant de retourner à New York en 1941. Sa production stagne ; il se consacre à des études et à des recherches de différentes natures, qui ne donnent toutefois pas naissance à des œuvres musicales : entre 1934, date de la composition d'*Ecuatorial*, et 1950, il n'écrit presque plus rien, si l'on excepte le délicat *Densité 21,5* pour flûte, la brève *Étude pour Espace* pour chœur, deux pianos et percussion exécutée une seule fois et restée inédite, ainsi qu'une *Dance for Burgess*. Les quinze dernières années de sa vie sont en revanche caractérisées par la reprise de son élan créateur, avec des chefs-d'œuvre comme *Déserts* et *Nocturnal*, et par la reconnaissance, sur le plan international et à titre définitif, de son extraordinaire importance en tant que compositeur. Il s'intéresse à l'activité des jeunes musiciens qui participent aux *Ferienkurse* de Darmstadt (où il enseigne). Il reçoit des commandes prestigieuses (entre autres de la part de Le Corbusier – celle du *Poème électronique* destiné au pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958) et des distinctions honorifiques de plusieurs États ; sa musique commence à jouir d'une diffusion plus étendue. Varèse s'éteint le 6 novembre 1965 à l'hôpital du New York University Medical Center, sans avoir réussi à réaliser son dernier projet : celui de mettre en musique le texte d'Henri Michaux, *Dans la nuit*.

Concert du 18 mai - 20h**Peter Eötvös**

Voir page 42

Markus Stockhausen

Dès l'âge de 4 ans, Markus Stockhausen monte sur scène pour interpréter le rôle d'un enfant dans *Originals*, une pièce de théâtre écrite par son père, le compositeur Karlheinz Stockhausen. Il prend ses premiers cours de piano à l'âge de 6 ans, et commence la trompette à 12 ans. Très tôt, il découvre les nombreuses possibilités qu'offre son instrument : jouer au sein d'ensembles de cuivres, de Big Bands, de Dance Bands, jouer lors de mariages et d'enterrements ; il crée alors son premier groupe, Osiris. De 1974 à 1982, il fait des études au conservatoire de Cologne, étudiant d'abord le piano avec Klaus Oldemeyer, puis la trompette classique et le jazz chez R. Platt et M. Schoof. Il continue ensuite ses études auprès de P. Thibaud, C. Caruso, T. Stevens et C. Groth. Il fait ses débuts en jazz et en musique classique en 1974 lors du Newcomer Jazz Festival à Francfort, avec le groupe Key, et en 1976, lors du Bicentenaire de Washington où il interprète une œuvre de son père, *Sirius*. En 1981, il reçoit le prix de la Compétition Allemande pour la musique. Dès 1974, Markus et son père Karlheinz collaborent étroitement : les parties de trompette des compositions suivantes ont été créées par Markus Stockhausen et écrites à son intention : *Sirius*, les *Jeudi*, *Samedi* et *Mardi* du cycle *Lumière*. C'est ainsi que Markus joue dans les opéras du cycle à

la Scala (Milan, 1981-84), à Covent Gardent (Londres, 1985) et à l'Opéra de Leipzig (1993). Parallèlement à ses activités de soliste, Markus Stockhausen a joué et dirigé plusieurs formations de jazz : le quintette Key (1974-79), le Rainer Brüninghaus Group (1980-84), Kairos (1985-90), Aparis (1989-96) et Possible Worlds (depuis 1995). Il travaille également avec de nombreux partenaires parmi lesquels Gary Peacock (basse), Jasper van t'Hof (claviers), Fabrizio Ottaviucci (piano), l'actrice Hanna Schygulla, ainsi que Enrique Diaz (basse), Nguyễn Lê (guitare), Dhafar Youssef (oud, voix), Michael Riessler (clarinette), Arild Andersen (basse), Patrice Heral (percussion), Antoine Hervé (piano) et le compositeur Vangelis Katsoulis. Invité par l'Institut Goethe, par des festivals et salles de concerts, il joue à travers le monde entier. Depuis 1987, Markus Stockhausen donne régulièrement des cours d'été de trompette. Il est également, depuis 1996, enseignant au Conservatoire de Cologne. En tant que compositeur, il a créé, en coopération très étroite avec son frère Simon Stockhausen, la musique de différents films et pièces de théâtre, ainsi que deux spectacles en plein air à l'occasion des cinquième et dixième anniversaires de la salle philharmonique de Cologne. Une discographie importante témoigne de son activité.

Orchestre Philharmonique de Radio France

Les musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Radio France et leur directeur musical Myung-Whun Chung travaillent

ensemble depuis mai 2000. À Paris, ils mènent une activité diversifiée. Au Théâtre des Champs-Élysées, ils interprètent le grand répertoire classique et romantique ; à la salle Olivier-Messiaen de Radio France, ils proposent de découvrir des œuvres plus rares ou nouvelles, avec des interprètes de la jeune génération. L'orchestre contribue également à la programmation thématique de la Cité de la musique et se dédie au répertoire lyrique sur la scène du Théâtre du Châtelet. Par ailleurs, Myung-Whun Chung et les musiciens de l'orchestre mènent une action importante auprès du jeune public avec le concours du jeune chef associé Kirill Karabits. Après les succès remportés en 2002 au Japon et en Corée, au Festival des Proms et à Carnegie Hall (New York), puis en 2003 à Munich, en Autriche et en Italie, l'orchestre est invité cette saison en Grèce, en Allemagne et au Concertgebouw d'Amsterdam en attendant une nouvelle résidence à Tokyo en septembre 2004. L'Orchestre Philharmonique de Radio France a été créé en 1976 afin de doter Radio France d'un instrument adapté à une grande variété de programmes. La direction de l'orchestre est d'abord confiée au compositeur Gilbert Amy. Emmanuel Krivine en devient le premier chef invité de 1981 à 1983. Marek Janowski, qui a assuré la direction musicale de l'orchestre à partir de 1989, après en avoir été le premier chef invité depuis 1984, a présenté en 1999 sa dernière saison avec l'orchestre. L'Orchestre Philharmonique a été nommé meilleur orchestre

symphonique de l'année aux premières Victoires de la musique en 1994. Chaque année son catalogue discographique s'enrichit de nouvelles productions. Depuis sa création, il comprend une cinquantaine de titres qui ont reçu de nombreuses distinctions.

Directeur musical

Myung-Whun Chung

Jeune chef associé

Kirill Karabits

Flûtes

Geneviève Amar, 1^{er} solo
Magali Mosnier, 1^{er} solo
Thomas Prévost, 1^{er} solo
Michel Rousseau,
2^e solo et flûte en *sol*
Emmanuel Burlet, piccolo solo
Nels Lindeblad, piccolo solo

Hautbois

Jean-Louis Capezzali, 1^{er} solo
Hélène Devilleneuve, 1^{er} solo
Jean-Christophe Gayot, 2^e solo
Stéphane Part,
2^e solo et 2^e cor anglais solo
Stéphane Suchanek, cor anglais solo

Clarinettes

Robert Fontaine, 1^{er} solo
Francis Gauthier, 1^{er} solo
Jean-Pascal Post,
2^e solo, cor de basset
Hervé David, petite clarinette solo
Didier Pernoit, clarinette basse solo
Jérôme Voisin, 2^e clarinette basse solo

Bassons

Chantal Colas-Carry, 1^{er} solo
Jean-François Duquesnoy,
1^{er} solo
Stéphane Coutaz, 2^e solo
Francis Pottiez, contre-basson solo

Denis Schricke, contre-basson solo

Cors

Antoine Dreyfuss, 1^{er} solo
Jean-Jacques Justaféré, 1^{er} solo
NN, 1^{er} solo
Isabelle Bigaré, 2^e solo
Paul Minck, 2^e solo
Xavier Agogué, 3^e solo
Jean Pincemin*, 3^e solo
Jean-Claude Barro, 4^e solo
Jean-Paul Gantiez, 4^e solo

Trompettes

Bruno Nouvion, 1^{er} solo
Jean-Luc Ramecourt, 1^{er} solo
Gérard Boulanger, 2^e solo
Jean-Pierre Odasso, 2^e solo
Gilles Mercier, 1^{er} cornet solo

Trombones

Patrice Buecher, 1^{er} solo
Antoine Ganaye, 1^{er} solo
Alain Manfrin, 2^e solo
David Maquet, 2^e solo

Trombones basses

Franz Masson
NN

Tuba

Victor Letter

Timbales

Bernard Katz, 1^{er} solo
Adrien Perruchon, 1^{er} solo

Percussions

Renaud Muzzolini, 1^{er} solo
Francis Petit, 1^{er} solo
Gabriel Benlolo*, 2^e solo
Elisabeth Lohr, 2^e solo et timbales
Gérard Lemaire, 3^e solo

Harpes

NN, 1^{er} solo
Bernard Andres, 2^e solo

Claviers

Catherine Cournot

Premiers violons

Elisabeth Balmas, 1^{er} solo
Hélène Colletterte, 1^{er} solo
NN, 1^{er} solo
Bernadette Gardey, 2^e solo
Virginie Buscail, 2^e solo
M. Laurence Camillieri, 3^e solo
Mihaï Ritter, 3^e solo
Emmanuel André
Emmanuelle Blanche-Lormand
Solange Couture
Béatrice Gaugué-Natorp
Edmond Israëlievitch
Mireille Jardon
Jean-Christophe Lamacque
François Laprêvotte
Virginie Michel
Simona Moïse
Florence Ory
Françoise Perrin
Simone Plagniol
Marie-Josée Romain-Ritchot
Mihaëla Smolean
Véronique Tercieux-Engelhard
Thomas Tercieux

Seconds violons

Catherine Lorrain,
1^{er} chef d'attaque
Sukeyuki Iwatani*,
1^{er} chef d'attaque
Firmin Ciriaco,
2^e chef d'attaque
Guy Comentale,
2^e chef d'attaque
Karin Ato
Cyril Baletton
Martin Blondeau
Floriane Bonanni
Florent Brannens
Thérèse Desbeaux
Aurore Doise
Lyodoh Kaneko
Jean-Philippe Kuzma
Pascal Oddon
Cécile Peyrol
Céline Planes
Sophie Pradel
Isabelle Souvignet
Anne Villette
NN

Altos

Jean-Baptiste Brunier, 1^{er} solo
 Christophe Gaugué, 1^{er} solo
 Setrag Koulaksezian, 1^{er} solo
 Vincent Aucante, 2^e solo
 Fanny Coupe, 2^e solo
 Lucienne Lovano, 3^e solo
 Elisabeth Audidier
 Diane Dubon
 Colette Kirijeau
 Anne-Michèle Liénard
 Jacques Maillard
 Frédéric Maindive
 Benoît Marin
 Martine Schouman
 Michèle Tillion
 Marie-France Vigneron
 NN
 NN

Violoncelles

Eric Levionnois, 1^{er} solo
 Nadine Pierre, 1^{er} solo
 Daniel Raclot, 1^{er} solo
 Antoine Lederlin, 2^e solo
 Raphaël Perraud, 2^e solo
 Anita Barbereau-Pudleitner, 3^e solo
 Jean-Claude Auclin
 Yves Bellec
 Marion Gaillard
 Anne Girard
 Renaud Guieu
 Karine Jean-Baptiste
 Elisabeth Maindive
 Jérôme Pinget
 Catherine de Vençay

Contrebasses

Gérard Soufflard, 1^{er} solo
 NN, 1^{er} solo
 Jean Thévenet, 2^e solo
 Jean-Marc Loisel, 3^e solo
 Daniel Bonne
 Jean-Pierre Constant
 Michel Ratazzi
 Véronique Sauger
 Dominique Serri
 Dominique Tournier
 Henri Wojtkowiak

* musiciens non titulaires

Concert du 19 mai - 20h**Chick Corea**

Armando Anthony Corea est né en 1941 à Chelsea dans le Massachusetts, au sein d'une famille d'origine italienne. Chick Corea étudie le piano dès l'âge de 4 ans et apprécie très tôt, grâce à son père, les musiques de Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Bud Powell, Lester Young et Horace Silver, sans oublier Beethoven et Mozart qui influenceront ses compositions à venir. Après des études de piano classique, il multiplie les aventures musicales tant par les formations, les rencontres que les styles. En 1968, il enregistre *Now he sings, now he sobs* avec Miroslav Vitous et Roy Haynes. Durant un an, il accompagne Sarah Vaughan, puis après avoir côtoyé Stan Getz, il rencontre Miles Davis avec lequel il adopte rapidement le piano électrique ; lors de ses premiers concerts, ses compositions se rapprochent peu à peu de la musique latino américaine. Durant la même période, il constitue son premier groupe d'improvisation avant-gardiste, Circle, avec le bassiste Dave Holland, le percussionniste Barry Altschul, puis un second, Quartett Circle, lorsque le saxophoniste Antony Braxton se joint à eux. En 1972, il fonde Return to Forever avec le jeune Stanley Clarke à la basse, Joe Farrell et Lenny White ; ses compositions, plus douces, sont inspirées de la samba. Suivront d'autres groupes encore : Akoustic Band en 1985 ou encore Elektric Band un an plus tard. Il collabore également avec le Brésilien Airto Moreira et le guitariste Al Di Meola. Puis ce sera un grand retour au piano

acoustique, dont témoignent ses duos avec Herbie Hancock. Il explore alors les répertoires brésilien, espagnol, latin jazz ou encore baroque. En 1996, il enregistre pour Sony avec le Saint Paul Chamber Orchestra dirigé par Bobby Mc Ferrin, un CD intitulé *The Mozart Sessions*. En 1997, 20 ans après leur premier duo, *Crystal Silence*, il enregistre avec Gary Burton ; *Native Sense*, leur nouveau CD, reçoit un Grammy Award en 1998. La même année il décide de fonder un groupe, Origin, qui se réunit pour son premier concert au Blue Note à New York où ils enregistrent un concert live. En découle, l'année suivante, un coffret intitulé *A Week at the Blue Note* rendant compte des improvisations de ces musiciens sur des standards tels que *Four* de Miles Davis, *Blue Monk* de Thelonious Monk ou encore *Bird Feathers* de Charlie Parker. Depuis, le groupe travaille sur des compositions originales. Chick Corea interprète également le concerto pour piano qu'il a composé en 1984 avec différents orchestres à New York, au Japon et en Italie et en 1999 avec le London Philharmonic Orchestra à Vienne. Dans cette œuvre fortement teintée de flamenco, il utilise une orchestration typiquement mozartienne à laquelle il incorpore des percussions jazz, des marimbas. Sa discographie est très prolifique.

Tom Brechtein

Tom Brechtein a grandi à Long Island et se passionne pour les percussions après avoir écouté les Beatles, les Rolling Stones, The Who et Jimi Hendrix. Adolescent, il s'intéresse davantage au big band de jazz ;

cette découverte l'amène vers le batteur de Dave Brubeck, Joe Morello et d'autres « grands » tels que Elvin Jones, Tony Williams, Papa Jo Jones, Max Roach et Philly Joe Jones. « *Quand j'avais 18 ans, j'ai vu à la télévision Chick Corea et son groupe Return to Forever et je pensais qu'un jour je jouerais avec ce type là.* » Deux ans plus tard, en 1978, il auditionne et jouera avec lui jusqu'en 1983, date à laquelle il rejoint le groupe de Wayne Shorter. Les rencontres se succèdent et c'est ainsi qu'il se produit avec le guitariste Al Di Meola, et le violoniste Jean-Luc Ponty avant qu'il ne rejoigne Robben Ford en 1998 ; avec lui il enregistre de nombreux albums tout en continuant de collaborer à ceux de Chick Corea, Al Di Meola ou encore Wayne Shorter.

Carles Benavent

Carles Benavent est né dans la banlieue de Barcelone et commence à jouer dans différents groupes de blues-rock à l'âge de 14 ans. Musicien autodidacte, c'est avec pour toile de fond le milieu musical de la Barcelone des années 60 qu'il crée son groupe fusion Música Urbana avec le pianiste Joan Albert Amargos et enregistre deux albums. Une fois le groupe dissous, il commence à jouer avec Paco de Lucia et enregistre leur premier album, *Paco de Lucia interpreta Manuel de Falla en 1978*. C'est ainsi que démarre pour les deux musiciens une très forte relation musicale qui perdure encore aujourd'hui. En 1995, Carles Benavent a un grave accident qui lui endommage le bras gauche, et bien que la poursuite de sa carrière musicale soit alors mise en

doute, il revient de façon très étonnante au Festival de jazz de Gexto et enchaîne avec l'enregistrement d'un second album solo, intitulé à juste titre *Fenix*, en 1998 (Scalendisc). Citons aussi son premier album *Aguita que corre* en 1995 (Next Music) et le plus récent *Aigua* chez Night & Day en 2002.

Jorge Pardo

Jorge Pardo est né à Madrid en 1955. Joueur de flûte et de saxophone, il est l'une des plus grandes révélations de la tendance jazz/flamenco fusion. Il commence ses études au Conservatoire de Madrid à l'âge de 14 ans. Très vite, il oriente sa carrière vers le jazz et fonde le groupe Dolores avec Pedro Rui Blas. Alors qu'il fait partie des plus célèbres jazzmen espagnols, il se tourne vers le flamenco avec Paco de Lucia et renforce ainsi un nouveau genre où se mêlent le jazz et le flamenco. Il enregistre en 1995 avec Chano Dominguez un hommage aux standards de Paco de Lucia, *10 de Paco* (Night & Day). Son style, aussi bien à la flûte traversière qu'au saxophone, devient une référence. Son expérience dans le sextette de Paco de Lucia l'amène également à jouer avec les plus grands artistes de flamenco. Il se produit aussi avec Chick Corea et Astrud Gilberto. Ses solos sont très engagés dans l'exploration des rythmes flamenco. Très récemment, il joue pour la première fois sur scène les compositions de son album *Mira* (Night & Day, 2001) au Théâtre royal de Madrid lors d'une cérémonie de remise de prix du cinéma. Le festival de jazz de Terrassa l'a nommé « jazzterrassaman ».

Rubem Dantas

Rubem Dantas est né à Salvador de Bahia, berceau de quelques-uns des plus grands noms de la world music. C'est là qu'il étudie le piano avec sa mère ; plus tard, il s'intéresse aux percussions, art dans lequel il va rapidement acquérir une grande réputation. Il fait ses débuts avec Vahindo do Granton qu'il considère comme son maître. Il démarre sa carrière en se produisant dans les plus grands festivals brésiliens avec des groupes tels que Sangue y Raça et Machina Naturalle. En 1977, Rubem vient à Madrid où il participe au mouvement de renaissance du flamenco. Invité par Pedro Rui Blas, il rejoint le groupe Dolores, avec d'autres musiciens tels que Jesus Pardo, Alaro Yebenes et Jorge Pardo. C'est à cette même époque qu'il rencontre Paco de Lucia et élabore avec lui un ambitieux projet créatif : former sur scène un groupe de guitaristes flamenco avec Ramon de Algesiras, Pepe Perera et Jorge Pardo. Aujourd'hui, c'est un sextette qui se produit dans le monde entier sur les plus grandes scènes : la Scala de Milan, l'Olympia à Paris, le Carnegie Hall de New York. C'est lui qui introduit la percussion dans le renouveau du flamenco. Ses racines musicales lui permettent d'explorer de nombreux territoires et l'amènent à travailler avec différents artistes et récemment à composer certains morceaux où se reflètent la richesse des inspirations puisées depuis l'enfance.

Concert du 25 mai - 18h30**Lajos Kathy Horváth**

Lajos Kathy Horváth est né dans une grande famille de musiciens : son père et son oncle étaient déjà des guitaristes de jazz très populaires jusque dans les années 50. Lajos commence à jouer du violon dès l'âge de 5 ans mais rapidement s'oriente aussi vers les instruments qu'il entend très fréquemment chez lui : le piano, la harpe et le cymbalum. Estimant inconcevable de ne pas jouer aussi bien des trois en même temps, il se perfectionne dans les trois techniques de jeu ; en outre les « duels instrumentaux » avec son père ou son frère au cymbalum se révèlent de véritables moteurs. Il continue ses études au Musical Studio de l'OSZK; là, il puise son inspiration aussi bien dans les pièces de Tchaïkovski, Brahms, Paganini, que dans le jazz, la musique tzigane et encore bien d'autres. C'est ainsi qu'il rencontre le pianiste György Cziffra et que, peu à peu, il devient au début des années 70 un musicien reconnu pour ses improvisations de jazz free ou fusion. Il se produit avec de nombreux compatriotes dans différents groupes et son premier enregistrement *The Wedding* (Hunгарoton 1974) est accueilli comme un exemple réussi de mélange entre la musique actuelle et le jazz d'avant-garde. En 1976, il bénéficie d'une bourse d'études pour la fondation György Cziffra et vient à Paris. Il étudie également avec Ivry Gitlis et Yehudi Menuhin, dont il deviendra l'assistant en 1985. En 1983, il remporte le Premier prix au concours Bartók Memorial. Durant ce séjour

parisien, il enregistre plusieurs albums dont *Chromophonie 1* et *Chromophonie 2*. En 1990, lors du changement de régime, il rentre en Hongrie. Depuis lors, il a donné plusieurs concerts en tant que soliste avec l'Orchestre Philharmonique de Hongrie ; en 1996 il devient directeur du Centre culturel tzigane et la même année la République de Hongrie le récompense pour son œuvre de musicien et de compositeur. Chacune des trois improvisations contenues dans l'album qu'il enregistre avec le pianiste Béla Szakcsi, *In One Breath*, contient un hommage, respectivement à Peter Eötvös, Pierre Boulez et György Kurtág. À cette occasion, Lajos Kathy Horváth utilise un procédé technique qui nécessite une grande maîtrise de l'instrument et de son jeu : la *scordatura* où une ou plusieurs cordes du violon ou de l'alto est désaccordée. Les cinq violons et l'alto qu'il joue appartiennent à sa propre collection réunissant des instruments des plus grands luthiers, Guarneri, Landolfi, Panormo, Nemessanyi et Gagliano.

Béla Szakcsi

Lorsque Béla Szakcsi commence à jouer du piano à l'âge de 9 ans, il rêve de devenir un grand compositeur interprète de la musique classique. Mais après avoir gravi les échelons du conservatoire Béla Bartók, il s'oriente vers le jazz et cette expérience le détourne de sa première passion. Durant les années 50-60, le jazz hongrois appartient davantage à l'industrie du spectacle ; de grands guitaristes hongrois de l'époque, comme Andor Kovacs, jouent dans des restaurants ; c'est au sein de son groupe que

Béla fait ses débuts. Au milieu des années 60, il crée sa propre formation et enregistre son premier album *Anthology '67*. Son trio, LDL, partage le Premier prix avec un autre groupe lors d'un concours organisé par la radio hongroise, et en 1970, lors du Festival de Montreux, il remporte le Second prix, ce qui leur ouvre les portes des plus grandes scènes internationales du jazz. Zurich, Varsovie, Nuremberg, Belgrade mais aussi l'Amérique du Nord et l'Asie sont autant de lieux qui l'accueillent lors de prestigieux festivals. Les albums et les collaborations avec les plus grands musiciens de sa génération se suivent : Chick Corea, Carmen Jones, Frank Zappa, Art Farmer... Béla Szakcsi a donné ses lettres de noblesse au jazz-fusion hongrois, avec ses groupes Rakfogo et Saturnus ainsi que par son enseignement. Durant 12 ans il enseigne la technique du piano jazz au conservatoire de musique Béla Bartók où, suivant l'exemple de Keith Jarrett, Chick Corea ou Herbie Hancock, il mêle les genres musicaux du classique au jazz. À la même époque, il recherche des pièces de musique tzigane traditionnelle qu'il adaptera pour la scène. Sa première pièce *Red Caravan* en 1975 est rapidement suivie de deux autres ; en 1989, il écrit un opéra rock, *The Beast*, et un ballet intitulé *Cristoforo* pour l'ouverture de la saison de l'Opéra de Hongrie à l'occasion du 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique. Il enregistre les chansons du folklore hongrois avec le chanteur Adam Horvath et Gyöngyi Ecsi, ainsi que de nombreuses pièces pour piano,

et plusieurs albums de jazz. Depuis plus de dix ans aujourd'hui, il s'est investi dans l'étude des compositions de György Kurtág, et, plus récemment encore, dans celles de György Ligeti, Pierre Boulez et Peter Eötvös. Créer un langage commun à des musiques qui jusqu'ici ont été considérées comme des genres séparés, tel est le but que se sont fixé Szakcsi et Kathy Horváth pour les improvisations qu'ils viennent d'enregistrer dans l'album intitulé *In One Breath*.

Concert du 25 mai - 20h**Peter Eötvös**

Voir page 42

Pascale Jeandroz

Après des études de piano et de violon au conservatoire de Grenoble puis d'écriture au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris où elle obtient quatre premiers prix (harmonie, contrepoint, fugue et analyse), Pascale Jeandroz s'oriente vers la direction d'orchestre et de chœur. Elle suit l'enseignement de divers chefs, notamment Pierre Boulez avec l'Ensemble Intercontemporain, Peter Lörvös, Eric Ericson et John Poole avec le Groupe Vocal de France. Elle est également auditrice de stages de direction, tels ceux de Leonard Bernstein à Fontainebleau et de John Eliot Gardiner à Stuttgart. Lauréate du 13^e Concours international de direction d'orchestre de Lugano, titulaire du Diplôme de direction d'orchestre de l'École Normale supérieure de musique de Paris, admise en quart de finale des Concours internationaux de direction d'orchestre de Besançon et Katowice, elle est engagée de 1988 à 1993 par l'Orchestre Krakowiak pour une tournée dans le Nord de la France avec un spectacle lyrique et chorégraphique sur des musiques polonaises. En 1991, l'orchestre Vivaldi de Senlis lui confie la direction musicale de sa saison. Elle dirige cet orchestre principalement en Picardie et prend la tête de plusieurs formations sur Paris et sa région : Ensemble instrumental Pascale Jeandroz qu'elle crée en 1992, chœur de l'Assemblée Nationale, chœur de l'Université Paris II - Panthéon Assas avec lesquels elle

interprète régulièrement les répertoires symphoniques et plusieurs oratorios. En 1996, elle est nommée directrice musicale du studio Opéra de Paris, en 1998-1999 directrice musicale du théâtre Binôme. En juin 2000, elle organise au sein de l'association Musique 2000 une tournée en Turquie autour d'œuvres de musique sacrée pour chœur, soliste et orchestre. Pascale Jeandroz occupe le poste de chef de chœur de l'armée française depuis le 1^{er} octobre 2002.

Chœur de l'Armée française

Le Chœur de l'Armée française créé sur l'initiative de Charles Hernu fait ses débuts officiels le 14 juillet 1983 dans les jardins du Palais de l'Élysée. Formation spéciale de la Garde Républicaine, il est le chœur officiel de la République et représente par son caractère original et unique la culture et la musique françaises dans l'armée à travers le monde. Il est un trait d'union entre l'armée et la nation. Le chœur compte 45 choristes, tous recrutés sous statut militaire. Son répertoire s'étend de la chanson traditionnelle et populaire aux grandes œuvres classiques lyriques composées pour voix d'hommes, et la qualité de ses interprétations lui apporte la reconnaissance du monde artistique. Il participe à de nombreux festivals, galas et opéras mais aussi à des cérémonies officielles et concerts au profit d'œuvres humanitaires. Cet ensemble a ainsi apporté son soutien à la Croix-Rouge française, S.O.S Enfants sans frontières, l'Association des Artistes contre le Sida, sans oublier les concerts offerts par l'Ambassadeur de France à Washington ou celui donné au Royal Albert Hall de Londres,

où il s'affirme comme l'ambassadeur de la culture française à l'étranger. Il affirme ainsi remplir la vocation qu'il se fixe : commémorer, honorer et divertir. Il se produit par conséquent tant en France qu'à l'étranger : églises Saint-Roch et Saint-Germain-des-Prés, Palais de l'Élysée, salle Gaveau, Opéra Bastille, Panthéon, Invalides, Opéras de Lyon et de Bordeaux, Palais des congrès de Marseille, Arsenal de Metz, Halle aux grains de Toulouse, théâtres antiques d'Orange et de Vaison-la-Romaine, mais aussi les grandes villes des États-Unis, Allemagne, Grande-Bretagne, Suisse... Le cœur de l'armée française est actuellement dirigé par Pascale Jeandroz, assistée de Paul de Plinval.

Barytons

Pierre-Maurice Barlier
Nicolas Bercet
Luc Berthomieu*
Yves Caloone
Pierre-Louis Crevoisier
Rémy Escarre
Romain Goldie
Frédéric Krolkowski
Luc Lambert *
Guillaume Lesourd
Jean-Paul Nies
Tristan Poirier
Jocelyn Riche
Jean-François Robert

Basses

Jean-Baptiste Alcouffe
Jean-François Baer
Maxime Cohen
Philippe Eon
Samuel Hermange
Alain Lacour*
Emmanuel Leclercq*
Nicolas Lepolard
Laurent Lynch
François Meens
Dominique Patrouilleau
Henri Reynaud

Chef assistant

Paul de Plinval

Pianistes

Sophie Partouche
Catherine Stagnoli

* choristes supplémentaires

Ensemble Intercontemporain

Formé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble Intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui.

Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création de l'Ensemble. Au côté des compositeurs, ils collaborent activement à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, théâtre, cinéma, danse et vidéo.

Les concerts pour le jeune public, les ateliers de création pour les élèves des collèges et lycées, ainsi que les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs traduisent un engagement profond et reconnu en France et à l'étranger au service de la transmission et de l'éducation musicale. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajoutent aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Depuis 1995, l'Ensemble est en résidence à la Cité de la musique à Paris. Il donne environ 70 concerts par an à Paris, en région et à l'étranger et est régulièrement invité par les plus grands festivals internationaux. Il a pour principal chef invité Jonathan Nott. Financé par le ministère de la Culture, l'Ensemble reçoit le

soutien de la Ville de Paris. Il bénéficie également de la participation du Fonds d'Action Sacem, pour le développement de ses opérations pédagogiques.

Flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

Hautbois

László Hadady
Didier Pateau

Clarinette

Alain Damiens

Clarinette basse

Alain Billard

Bassons

Paul Riveaux
Pascal Gallois

Cors

Jean-Christophe Vervoitte
Jens McManama

Trompettes

Antoine Curé
Jean-Jacques Gaudon

Trombones

Benny Stuchin
Jérôme Naulais

Tuba

Arnaud Boukhitine

Percussions

Vincent Bauer
Michel Cerutti
Samuel Favre
Pianos
Hidéki Nagano
Michael Wendeborg

Harpe

Frédérique Cambreling

Violons

Ashot Sarkissjan
Jeanne-Marie Conquer

Altos

Odile Auboin
Christophe Desjardins

Violoncelles

Pierre Strauch
Éric-Maria Couturier

Contrebasse

Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires

Clarinette

Olivier Voize

Trompettes

Laurent Bômou
Bruno Tomba

Trombones

Pascal Gonzales
Stéphane Paris

Tuba

Guillaume Dionnet

Percussions

Abel Billard
Andrei Karassenko
Gianny Pizzolato

Ondes Martenot

Dominique Kim
Pascale Rousse-Lacordaire

Bill Viola

Bill Viola est un pionnier de l'art vidéo. Son travail explore la dimension à la fois spirituelle et perceptive de l'expérience humaine. Il a reçu de nombreux prix et distinctions, parmi lesquels le Prix de la Fondation Mac Arthur en 1989. À ce jour, il a créé plus de cent-vingt-cinq vidéos, qui ont fait l'objet de présentations dans des musées et galeries d'art ainsi que sur les réseaux télévisés du monde entier. En 1997, le Whitney Museum a organisé une rétrospective de vingt-cinq années de son travail,

exposition qui a ensuite été présentée dans les principaux musées des États-Unis et en Europe. En 2002, Bill Viola a achevé son projet le plus ambitieux, *Going Forth By Day*, un cycle en forme de « fresque » digitale en cinq parties réalisé en vidéo haute définition. D'abord présentées durant quatre mois au musée J. Paul Getty de Los Angeles, les *Passions* de Bill Viola ont ensuite été présentées à la National Gallery de Londres en octobre 2003.

Concert du 26 mai - 20h

Peter Eötvös

Voir page 42

Orchestre Philharmonique de Radio France

Voir page 44

Márta Sebestyén

Márta Sebestyén est l'une des plus célèbres chanteuses hongroises et c'est en interprétant le folklore de son pays qu'elle mène cette carrière internationale aussi bien seule sur scène que lorsqu'elle accompagne les groupes de musiques traditionnelles les Muzsikács ou les Vujicsics. Elle a enregistré en 1995 deux chansons avec le groupe français Deep Forest sur leur album intitulé *Bohème*, qui sera récompensé d'un Grammy Award l'année suivante. Elle se révèle également à d'autres genres musicaux : musique de film, de théâtre ou encore musique pop. En 1993, elle interprète la chanson « *Szerelem, szerelem* » (amour, amour) dans le film *Le Patient anglais*. Au cours de ces années, plusieurs récompenses et prix ont jalonné sa carrière de chanteuse dont la voix est désormais associée au folklore hongrois (le prix Liszt en 1991, le prix Emerton en 1993, la Croix d'honneur de la République hongroise en 1994 et enfin deux ans plus tard, la Girafe d'or décernée par l'industrie phonographique hongroise.)

Muzsikács

Muzsikács est le nom donné aux interprètes de musique folklorique dans les villages de Hongrie. La création de l'ensemble Muzsikács en 1973 coïncide avec le mouvement des

années 70 qui entendait revenir aux traditions mais aussi aux racines de la culture. Les membres du groupe jouent et chantent dans le style des anciens groupes folkloriques hongrois qui s'accompagnaient d'altos et de contrebasses à trois cordes. Mais en développant le nombre d'instruments dont ils peuvent jouer, ils ajoutent autant de couleurs et d'harmonies riches et variées. La musique de cet ensemble peut être définie comme des arrangements d'authentiques mélodies hongroises qui utilisent un type de jeu similaire à celui des meilleurs musiciens de village. Le style n'est en rien celui de la musique tzigane mais bien celui de la musique folklorique hongroise dont Béla Bartók appréciait tant les mélodies, à l'égal des grandes œuvres musicales classiques. Leurs tournées dans le monde entier illustrent bien le succès des Muzsikács : l'Europe, le Nord de l'Amérique, le Japon, l'Australie et la Nouvelle-Zélande mais aussi le Royal Festival Hall de Londres, le Théâtre de la Ville de Paris ou le Carnegie Hall de New York les accueillent aujourd'hui. Leur musique est présente dans le film de Costa Gavras, *Music Box* et dans celui d'Anthony Minghella, *Le Patient anglais*. Leur premier enregistrement en 1977 témoigne de cette réflexion sur l'évolution et la survivance de ce folklore dans notre culture aujourd'hui. En 1993, avec leur album : *Maramaros, The lost Jewish music of Transylvania*, ils font resurgir d'un passé proche un autre type de musique ; ces mélodies et chants perdus – semblait-il à jamais – lors de la Seconde Guerre mondiale renaissent. En 1999, ils

enregistrent *The Bartók Album*, un vieux rêve conçu lors de leur création. Les membres du groupe entendent alors marcher sur les traces du compositeur, qui fut toujours en quête et sous l'influence des nombreuses musiques de sa région, où tant de nationalités ont co existé (Slovaques, Tziganes, Roumains, Serbes, Juifs, Allemands). Riches de ces traditions, de ces folklores et de cette démarche musicale initiée par Bartók, les Muzsikács enregistrent et interprètent leurs propres compositions, prolongeant, en lui donnant un second souffle, un répertoire qui aurait pu s'évanouir.

Concert du 27 mai - 20h

Michel Cerutti

Premier Prix de piano et de musique de chambre au Conservatoire national de Metz, Michel Cerutti choisit la percussion et obtient un premier Prix du Conservatoire de Paris. Il travaille avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre de l'Opéra de Rouen avant d'entrer, en 1976, à l'Ensemble Intercontemporain. Michel Cerutti est régulièrement invité à se produire en soliste au cymbalum, notamment dans les œuvres de György Kurtág, Igor Stravinski, et dans *Éclat/Multiples* et *Répons* de Pierre Boulez. En tant que soliste, il a en particulier participé à la création d'œuvres de Philippe Schæller (*Cosmos*), de Michael Jarrell (*Rhizomes*) et il a été l'interprète de la création française de *Triangle*, de Peter Eötvös, pour percussion et 27 musiciens, lors du festival Musica de Strasbourg 2001. Il enseigne au Conservatoire de Paris et dispense également des masterclasses au centre Acanthes, à New York et au Canada. Michel Cerutti participe à l'encadrement de l'Orchestre des jeunes Gustav Mahler, dirigé par Claudio Abbado et, en 1999, il a dirigé *Festin*, une œuvre pour orchestre de percussions de Yan Marezs composée à l'occasion de l'Académie Européenne de Musique d'Aix-en-Provence.

Hae-Sun Kang

Soliste de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1994, Premier violon solo de l'Orchestre de Paris (saison

1993), lauréate des concours internationaux Rodolfo-Lipizer (Italie), Munich, Montréal, Carl-Flesch (Londres) et Yehudi-Menuhin (Paris), Hae-Sun Kang est professeur au Conservatoire de Paris. Elle débute le violon en Corée à l'âge de 3 ans et poursuit ses études en France au Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle obtient un premier Prix de violon et de musique de chambre, puis effectue au sein du même établissement le troisième cycle de perfectionnement. Elle travaille ensuite à l'étranger aux côtés de maîtres prestigieux tels que Franco Gulli, Wolfgang Schneiderhan, Herman Krebbers, Félix Galimir, Josef Gingold et Yehudi Menuhin. En 1997, elle crée *Quad*, pour violon et ensemble, de Pascal Dusapin, ainsi que *Anthèmes 2* de Pierre Boulez, pour violon seul et dispositif électronique (Festival de Donaueschingen, puis Ircam/Paris, Concertgebouw/Amsterdam, Cité de la Musique/Paris, Salzbourg, Helsinki, Carnegie Hall/New York et enregistrement chez Deutsche Grammophon en 1999). Elle crée ensuite, en 1998, le *Concerto* de Michael Jarrell puis, en 1999, celui d'Ivan Fedele.

Jeanne-Marie Conquer

Née en 1965 dans une famille musicienne, Jeanne-Marie Conquer obtient à l'âge de 15 ans le premier Prix de violon au Conservatoire National Supérieur de Paris. Elle entre ensuite en cycle de perfectionnement dans les classes de Pierre Amoyal (violon) et Jean Hubeau

(musique de chambre). Jeanne-Marie Conquer est soliste à l'Ensemble Intercontemporain depuis 1985. Ses nombreuses tournées sous la direction de Pierre Boulez, David Robertson ou Jonathan Nott l'ont menée de l'Australie aux États-Unis, de l'Argentine à la Finlande. Elle développe des relations artistiques privilégiées avec les compositeurs d'aujourd'hui, comme György Kurtág, György Ligeti – pour le *Trio avec cor* et le *Concerto pour violon* – Peter Eötvös – pour son opéra *Le Balcon* – Ivan Fedele. Elle a également été membre du Quatuor Intercontemporain. Chez Deutsche Grammophon, elle a enregistré la *Sequenza* pour violon seul de Luciano Berio, le *Pierrot Lunaire* et l'*Ode à Napoléon* de Schönberg. Au cours de la saison 2002/2003, Jeanne-Marie Conquer a en particulier été la soliste du *Concerto pour violon* de Ligeti à la Cité de la musique.

Odile Auboin

Odile Auboin obtient un premier Prix d'alto et un premier Prix de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris en 1991. Lauréate de bourses de recherche Lavoisier du ministère des Affaires étrangères et d'une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture, elle étudie à l'université de Yale (USA) sous la direction de Jesse Levine, puis elle se perfectionne avec Bruno Giuranna à la Fondation Stauffer de Cremona (Italie). Elle rejoint l'Ensemble Intercontemporain en 1995. Elle crée *L'Orizzonte di Elettra* pour alto et ensemble de Ivan Fedele et *...Some leaves II...* de Michael

Jarrell. Odile Auboin est lauréate du concours international de Rome (Bucchi) en 2000. Elle joue sur un alto Stephan Von Baehr.

Éric-Maria Couturier

Né en 1972 à Danang (Vietnam), Éric-Maria Couturier obtient au Conservatoire de Paris un premier Prix à l'unanimité de violoncelle dans la classe de Roland Pidoux et le premier Prix à l'unanimité de musique de chambre dans la classe de Jean Mouillère. Il a également participé à des masterclasses avec János Starker, Igor Gavritch et Etienne Péclard et s'est produit en musique de chambre aux côtés de Roland Pidoux, Christian Ivaldi, Gérard Caussé, Régis Pasquier, Jean-Claude Pennetier, Tabea Zimmermann, Jean-Guihen Queyras et Pierre-Laurent Aimard. En 1996, il est admis au cycle de perfectionnement du Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ivaldi et Ami Flammer. En 1997, il est demi-finaliste au concours Rostropovitch. Il se distingue dans plusieurs concours internationaux (Trapani, Trieste, Florence). En 2000, il est nommé soliste à l'Orchestre National de Bordeaux Aquitaine et participe à de nombreux festivals (La Roque-d'Anthéron, Jeunes Solistes d'Antibes...). Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en juin 2002.

Alain Damiens

Titulaire des premiers Prix de clarinette et de musique de chambre du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Alain Damiens est successivement clarinettiste à l'ensemble Pupitre 14, clarinette

solo de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et professeur au Conservatoire Régional de Strasbourg jusqu'en 1975. En 1976, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Il a participé à la naissance de nombreuses œuvres contemporaines, et a créé, en particulier, des pièces de Philippe Fénelon, *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, en 1985 à Florence, pour les 60 ans de Luciano Berio et, en janvier 1997, le *Concerto pour clarinette* d'Elliott Carter, commandé à l'occasion du XX^e anniversaire de l'Ensemble Intercontemporain. Parmi les classiques de la seconde moitié du XX^e siècle, il interprète des œuvres de Pierre Boulez, Franco Donatoni, Olivier Messiaen et Karlheinz Stockhausen. Il est régulièrement invité à donner des masterclasses en France et à l'étranger (Centre Acanthes, Conservatoire de Lyon, Rencontres Internationales de clarinette, Académie Bartók en Hongrie, Académie de Kusatsu au Japon, la Serena au Chili). En 1994, il est nommé professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Sa discographie comprend de nombreux enregistrements de clarinette contemporaine avec des créations de jeunes compositeurs. Il a également enregistré le *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen et l'intégrale des œuvres pour clarinette de Brahms, la *Sequenza IXa* de Luciano Berio chez Deutsche Grammophon, le *Concerto pour clarinette* et *Gra* d'Elliott Carter, *New York Counterpoint* de Steve Reich et *Tephilah* de Howard Sandroff chez Virgin Classics. Alain Damiens joue sur clarinettes

Buffet Crampon, modèles Festival et RC Green Line.

Benny Sluchin

Benny Sluchin effectue ses études musicales au Conservatoire de Tel Aviv, sa ville natale, et à l'Académie de musique de Jérusalem. Parallèlement à ses études de trombone, il étudie les mathématiques et la philosophie à l'Université de Tel Aviv et obtient un Master of Science avec mention. Il joue à l'Orchestre Philharmonique d'Israël pendant deux ans avant d'occuper, pendant quatre ans, le poste de co-soliste à l'Orchestre Symphonique de Jérusalem (Orchestre de la Radio). Une bourse du gouvernement allemand le mène à Cologne où il travaille avec Vinko Globokar et obtient son diplôme d'artiste avec mention. Depuis 1976, Benny Sluchin fait partie de l'Ensemble Intercontemporain, y joue les œuvres les plus représentatives du répertoire contemporain et participe à de nombreuses créations de pièces solistes (Iannis Xenakis, Vinko Globokar, Gérard Grisey, Pascal Dusapin, Frédérick Martin, Elliott Carter, Luca Francesconi, Marco Stroppa, James Wood...). Parallèlement, il prend part aux recherches acoustiques de l'Ircam et achève une thèse de Doctorat en mathématiques. Il est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages pédagogiques, notamment *Contemporary Trombone Excerpts* et *Jeux et chant simultanés sur les cuivres* (Éditions Musicales Européennes), pour lesquels il a reçu le prix de la Sacem 1996 de la réalisation pédagogique. En 2001, il publie avec Raymond

Lapie *Le trombone à travers les âges* (Buchet Chastel). Professeur au Conservatoire de Levallois et enseignant au Conservatoire de Paris (Notation musicale assistée par ordinateur), Benny Sluchin donne des masterclasses et des conférences dans le monde entier. Parmi ses enregistrements : *Le Trombone Contemporain*, *French Bel canto Trombone* (Musidisc), *Keren de Iannis Xenakis* (Erato), *Sequenze* de Luciano Berio (DGG).

Concert du 28 mai - 20h

Christophe Gaugué

Christophe Gaugué est né à Nancy en 1961. Après des études musicales à Tours, il obtient un Premier Prix d'alto au CNSM de Paris dans la classe de Serge Collot et un Premier Prix de musique de chambre dans la classe de Jean Mouillère, où il accomplit un troisième Cycle de musique de chambre en quatuor à cordes. C'est en 1986 qu'il devient alto solo de l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Il interprète alors en soliste, parmi d'autres grandes œuvres concertantes, *Harold en Italie* de Berlioz, le *Double Concerto pour clarinette et alto* de Max Bruch et la *Symphonie concertante pour violon et alto* de Mozart. Actuellement professeur assistant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et professeur au Conservatoire Régional de Musique de Paris, il participe à plusieurs concerts de musique de chambre. Depuis dix ans, il est le partenaire du Trio Wanderer et a notamment enregistré avec lui le *Quintette « La Truite »* de Schubert.

Ildiko Komlosi

D'origine hongroise, Ildiko Komlosi étudie à l'Académie Franz-Liszt de Budapest puis à la Guildhall School of Music de Londres et à l'Académie de La Scala de Milan. Elle triomphe au Concours International Pavarotti en 1986 et fait aussitôt ses débuts dans le *Requiem* de Verdi, aux côtés de l'illustre ténor, sous la direction de Lorin Maazel. La carrière internationale d'Ildiko Komlosi prend très vite son essor ; son vaste répertoire comprend en

effet tous les grands emplois de mezzo-soprano : Carmen (repris tout récemment à Tokyo et à Hambourg après une apparition à Nice en 1999), Charlotte dans *Werther* (premiers pas au Metropolitan de New York en 1999), le Compositeur dans *Ariane à Naxos* (interprété notamment au Mai Musical Florentin en 1997, sous la baguette de Zubin Mehta et en 1999, au Staatsoper de Vienne, à l'occasion du 50^e anniversaire de la disparition de Richard Strauss), Octavian dans *Le Chevalier à la rose*, la Princesse de Bouillon dans *Adrienne Lecouvreur* (à la Scala de Milan en 2000), Santuzza dans *Cavalleria rusticana*, Eboli dans *Don Carlos* (prise de rôle à Naples en 2001), Amneris dans *Aïda* (à la Monnaie de Bruxelles en 2002, dans une production de Bob Wilson reprise au Covent Garden de Londres en 2003). À cette liste, s'ajoutent quelques raretés (le rôle-titre dans *La Pucelle d'Orléans* de Tchaïkovski à l'Opéra National du Rhin en 1998, les créations mondiales de *Blimunda* d'Azio Corghi à Milan en 1990 et de *Ballata* de Luca Francesconi à Bruxelles en 2002) et le personnage emblématique de Judit dans *Le Château de Barbe-Bleue*, qu'elle interprète à de nombreuses reprises, notamment au Carnegie Hall de New York, au Royal Festival Hall de Londres et pour l'ouverture du Festival de Lucerne en 2002. En avril 2004, Ildiko Komlosi a incarné Vénus dans *Tannhäuser*, avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France dirigé par Myung-Whun Chung au Théâtre du Châtelet. Parmi ses projets : *Don Carlos* à Francfort, *Les Contes d'Hoffmann* à la Scala, *Aïda* à

Vienne, Berlin, Bruxelles et en tournée au Japon, le *Requiem* de Verdi à Londres avec Colin Davis, *La Force du destin* au Metropolitan de New York.

Peter Fried

Peter Fried est diplômé de l'Académie de musique Franz-Liszt de Budapest en 1989, puis devient soliste de l'Opéra national de Hongrie à Budapest. En France, il fait des apparitions remarquées dans le rôle de Sarastro (*La Flûte enchantée*) et Osmín (*L'Enlèvement au sérail*). En Italie et en Croatie, il incarne Ramphis dans *Aïda* et Colline dans *La Bohème* ; et en Hollande, il interprète Timour (*Turandot*). Entre 1996 et 1999, il chante régulièrement en soliste dans le *Requiem* de Mozart, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, ainsi que dans le *Requiem* de Verdi au Concertgebouw d'Amsterdam. Parmi les grands rôles tenus par Peter Fried citons ceux de Sènèque dans *Le Couronnement de Poppée*, Padre Guardianio dans *La Force du destin*, Sparafucile dans *Rigoletto*, Don Basilio dans *Le Barbier de Séville* et les rôles wagnériens de Landgraf (*Tannhäuser*) et King Henrik (*Lohengrin*). Peter Fried est également un interprète régulier du répertoire contemporain : il chante notamment le rôle de basse solo dans l'opéra d'Arthur Honegger *Jeanne d'Arc au bûcher* sous la direction de Paul Sacher en 1994 et en 1995, ainsi que la partie soliste de l'oratorio *Funeral Rite* de Zoltán Jeney dirigé par Sir Yehudi Menuhin. Il est Astradamors dans *Le Grand Macabre* de Ligeti et Solioni dans *Trois Sœurs* de Peter

Eötvös à Lyon, Budapest et Vienne. Peter Fried a remporté un grand succès dans le rôle-titre du *Château de Barbe bleue*, dans différentes capitales, Budapest, Toronto, Glasgow – avec le BBC Symphony Orchestra – Stuttgart, avec le SWR Orchestra dirigé par Peter Eötvös. Ce dernier concert a été enregistré par la Südwest Rundfunk et publié par la maison de disques Haenssler ; il a reçu en 2003 le titre de Meilleur enregistrement de l'année décerné par les Grammy Awards. En 1994, Peter Fried s'est vu décerner le Prix Béla-Bartók pour l'ensemble de sa carrière et en 2004, il a reçu le Prix Franz-Liszt du Ministère de la Culture hongrois.

Peter Eötvös

Voir page 42

Orchestre Philharmonique de Radio France

Voir page 44

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Béla Bartók
Le Château de Barbe-Bleue

Vendredi 28 mai 2004 - 20h

Livret



Béla Bartók*Le Château de Barbe-Bleue*

(Hatalmas kerek gotikus csarnok. Balra meredek lépcső vezet fel egy kis vasajtóhoz. A lépcsőtől jobbra hét nagy ajtó van a falban; négy még szemben, kettő már egész jobboldalt. Különben sem ablak, se dísz. A csarnok üres, sötét, rideg, sziklabarlanghoz hasonlatos. Mikor a függöny szétoálk, teljes sötétség van a szinpadon. Hirtelen kinyílik fent a kis vasajtó és a vakító fehér négyyszögben megjelenik a kékszakállú és Judit fekete sziluettje.)

Kékszakállú

Megérkeztünk. – Ime lassad:
Ez a Kékszakállú vára.
Nem tündököl, mint atyádé.
Judit, jössz-e még utánam?

Judit

Megyek, megyek Kékszakállú.

Kékszakállú

(Lejön néhány lépcsőt)
Nem hallok a vészharangot?
Anyád gyászba öltözködött,
Atyád éles kardot szíjjaz,
Testvérbátyád lovat nyergel.
Judit, jössz-e még utánam?

Judit

Megyek, megyek Kékszakállú.

(A kékszakállú lejön egészen és visszafordul Judit felé, aki a lépcső közepén megállt. Az ajtón beeső fénykéve megvilágítja a lépcsőt és kettőjük alakját.)

Kékszakállú

Megállsz Judit? Mennél vissza?

Judit

(mellre szorított kézzel)
Nem. A szoknyám akadt csak fel,
Felakadt szép selyem szoknyám.

Kékszakállú

Nyitva van még fent az ajtó.

Judit

Kékszakállú!
(lejön néhány lépcsőt)
Elhagytam az apám, anyám,

(Une grande salle ronde, de style gothique. À gauche, un escalier monte à une petite porte de fer. À droite de cet escalier, sept grandes portes closes, dont quatre face à la rampe et trois face à l'escalier. Point de fenêtres ni d'ornements. La salle ressemble à une caverne sombre, vide, taillée en plein roc. Au lever du rideau, la scène est plongée dans l'obscurité. Soudain, la petite porte s'ouvre et dans le rectangle de lumière, les silhouettes noires de Barbe-Bleue et de Judit apparaissent.)

Barbe-Bleue

Nous voici au but.
Ce château de Barbe-Bleue est la demeure.
Il fait plus clair chez ton père.
Me suis-tu, Judith, ma femme ?

Judith

Je viens, je viens, Barbe-Bleue.

Barbe-Bleue

(descendant lentement les marches)
Le tocsin là-bas résonne, là,
Ta mère en deuil sanglote,
Ton vieux père a pris ses armes
Et ton frère monte en selle.
Me suis-tu, Judith, ma femme ?

Judith

Je viens, je viens, Barbe-Bleue.

(Barbe-Bleue est arrivé au bas et se tourne vers Judith, qui s'est arrêtée à mi-chemin. La lumière de la porte éclaire les deux personnages.)

Barbe-Bleue

Tu hésites ? Tu recules ?

Judith

(portant les deux mains à son cœur)
Non. Ma robe s'était prise,
Un clou l'avait accrochée.

Barbe-Bleue

Vois, la porte reste ouverte.

Judith

Barbe-Bleue !
(Elle descend quelques marches.)
Quand j'ai quitté mes deux parents,

Elhagytam szép testvérbátyám,
(közben lejön egészen)
Elhagytam a vőlegenyem,
Hogy váradba eljöhessek.
(a kékszakállúhoz simul)
Kékszakállú! Ha kiüznél,
Küszöbödnél megállanék,
Küszöbödre lefeküdnék.
(a kékszakállú magához öleli)

Kékszakállú

Most csukódjon be az ajtó.

(A kis vasajtó fent becsukódik. A csarnok világosabb marad, de csak épphogy a két alak és a hét nagy fekete ajtó látható)

Judit

(a kékszakállú kezét fogva tapogatózva előre jön, a bal fal mellett)
Ez a Kékszakállú vára!
Nincsen ablak? Nincsen erkély?

Kékszakállú

Nincsen.

Judit

Hiába is süt kint a nap?

Kékszakállú

Hiába.

Judit

Hideg marad? Sötét marad?

Kékszakállú

Hideg, sötét.

Judit

(előbbre jön)
Ki ezt látma, jaj, nem szólna, Suttogó hír elhalkulna.

Kékszakállú

Hírt hallottál?

Judit

Milyen sötét a te várad!
(Előbbre tapogatózva)
(megrezzen)
Vizes a fal! Kékszakállú!

Quand j'ai quitté mon frère aimé,
(Elle descend jusqu'en bas.)
Délaissé mon doux fiancé,
Je t'ai suivi sans hésiter,
(Elle se blottit contre lui.)
Barbe-Bleue ! Si tu me chasses,
Je resterai devant ta porte,
Je languirai devant ta porte.
(Barbe-Bleue prend Judith dans ses bras.)

Barbe-Bleue

Soit, je vais fermer la porte.

(La petite porte de fer est fermée. La salle reste faiblement éclairée, juste assez pour que se distinguent les deux personnages et les sept grandes portes.)

Judit

(Tenant la main de Barbe-Bleue, elle vient s'appuyer au mur.)
De Barbe-Bleue c'est la demeure.
Sans fenêtres ? Toujours sombre ?

Barbe-Bleue

Toujours.

Judit

Le soleil n'y brille jamais ?

Barbe-Bleue

Non, jamais.

Judit

Toujours froide, glaciale ?

Barbe-Bleue

Froide, glaciale.

Judit

(s'avançant)
Nul n'aurait osé sans doute
Divulguer ce noir présage.

Barbe-Bleue

Quel présage ?

Judit

Le château si noir, si sombre.
(s'avançant encore)
(avec un sursaut)
Eau ruisselle ! Barbe-Bleue !

Milyen víz hull a kezemre?
Sír a várad! Sír a várad!
(Eltakarja a szemét)

Kékszakállú

Ugye Judit, jobb volna most
Vőlegényed kastélyában:
Fehér falon fut a rózsá,
Cseréptetőn táncol a nap.

Judit

Ne bánts, ne bánts Kékszakállú!
Nem kell rózsá, nem kell napfény!
Nem kell rózsá, nem kell napfény!
Nem kell... nem kell...
Nem kell...
Milyen sötét a te várad!
Milyen sötét a te várad!
Milyen sötét...
Szegény, szegény Kékszakállú!
(Zokogva leborul a kékszakállú előtt és csókolja a kezét)

Kékszakállú

Miért jöttél hozzám, Judit?

Judit

(felugorva)
Nedves falát felszárítom,
Ajakammal szárítom fel!
Hideg kövét melegítem,
A testemmel melegítem.
Ugye szabad, ugye szabad,
Kékszakállú!
Nem lesz sötét a te várad,
Megnyitjuk a falat ketten.
Szél bejárjon, nap besüssön,
Nap besüssön.
Tündököljön a te várad!

Kékszakállú

Nem tündököl az én váram.

Judit

(jobbra befelé megy)

Gyere vezess Kékszakállú,
Mindenhová vezess engem.
(beljebb megy)
Nagy csukott ajtókat látok,
Hét fekete csukott ajtót!
(a kékszakállú némdn, mozdulatlanul néz utána)
Mért vannak az ajtók csukva?

D'où vient donc cette eau qui suinte ?
Tes murailles, elles pleurent !
(Elle se couvre les yeux.)

Barbe-Bleue

De ton fiancé, plus claire,
Plus joyeuse est la demeure.
Des murs blancs, couverts de roses,
Et des flots de gaie lumière.

Judit

Tais-toi, tais-toi, Barbe-Bleue !
Que m'importent la lumière et les roses ?
Peu m'importent lumières,
Roses... Tais-toi...
Tais-toi...
Mais que ton château est sombre
Que ce grand château est sombre !
Triste, sombre...
Hélas, combien tu es à plaindre !
(Elle tombe, sanglotante, aux pieds de Barbe-Bleue et prend ses mains qu'elle baise.)

Barbe-Bleue

Pourquoi m'as-tu suivi, Judith ?

Judit

(se dressant)
Pour tarir ces eaux
Qui suintent,
De mes lèvres les tarir !
Réchauffer ces froides pierres
De mes bras et de mes lèvres,
Et j'ai hâte de le faire, Barbe-Bleue !
Dissiper l'ombre accablante,
Faire entrer ici la joie.
Brises douces,
Gaie lumière, gaie lumière,
Porteront ici la joie !

Barbe-Bleue

Rien n'éclairera ma demeure.

Judit

(Se tournant à droite elle va vers le milieu de la scène.)
Barbe-Bleue, mène-moi,
Mène-moi par ta demeure.
(Elle arrive au milieu.)
Sept grandes portes sinistres.
Les sinistres portes closes !
(Barbe-Bleue la regarde, muet et immobile.)
Pourquoi donc sont-elles closes ?

Kékszakállú

Hogy ne lásson bele senki.

Judit

Nyisd ki, nyisd ki! Nekem nyisd ki!
Minden ajtó legyen nyitva!
Szél bejárjon, nap besüssön!

Kékszakállú

Emlékezz rá, milyen hír jár.

Judit

A te várad derüljön fel,
A te várad derüljön fel!
Szegény, sötét, hideg várad!
Nyisd ki! Nyisd ki! Nyisd ki!
(Dörömböl az első ajtón. A dörömbölésre mély, nehéz sóhajlás bűg fel. Hosszú, nyomott folyosókon sűrű fel így az éjszakai szél)

Jaj!

(Visszahátrál a kékszakállúhoz)

Jaj! Mi volt ez? Mi sóhajtott?

Ki sóhajtott? Kékszakállú!

A te várad! A te várad! A te várad!

Kékszakállú

Félsz-e?

Judit

(csendesen sűrű)

Oh, a várad felsóhajtott!

Kékszakállú

Félsz?

Judit

Oh, a várad felsóhajtott!
Gyere nyissuk, velem gyere.
Én akarom kinyitni, én!
Szépen, halkan fogom nyitni,
Halkan, puhán, halkan!
Kékszakállú, add a kulcsot,
Add a kulcsot, mert szeretlek!
(A kékszakállú vállára borul)

Kékszakállú

Áldott a te kezed, Judit.

(A kulcsosó megcsörren a sötétben)

Barbe-Bleue

Nul ne doit ouvrir ces portes.

Judith

Ouvre, ouvre, ouvre vite !
Ouvre vite, que pénètrent
Brises douces, gaie lumière !

Barbe-Bleue

Songe à l'effrayant présage.

Judith

Que rayonne la lumière,
Que s'éclaire ta demeure,
Pauvre, triste château sombre !
Ouvre, ouvre vite !
(Elle frappe à la première porte. Soudain s'élèvent de sourds gémissements, pareils au bruit que produit le vent soufflant à travers de longs corridors surbaissés.)

Oh !

(reculant vers Barbe-Bleue)

Oh ! Qu'est-ce ? Qui soupire ?

Qui sanglote ? Barbe-Bleue,

Ta demeure... Ces murs sombres !

Barbe-Bleue

Tu trembles ?

Judith

(pleurant doucement)

Oh, ces sombres murs qui pleurent !

Barbe-Bleue

Tu trembles ?

Judith

Oh, ces sombres murs qui pleurent !
Ouvre, ouvre, ouvre vite !
Laisse-moi bien vite ouvrir.
Doucement, j'ouvrirai,
Doucement, tendrement.
Donne-moi les clés, Barbe-Bleue,
Donne-les, car je t'aime !
(Elle appuie sa tête sur l'épaule de Barbe-Bleue.)

Barbe-Bleue

Ta main soit bénie, Judith !

(Les clés tintent dans l'obscurité.)

Judit

Köszönöm, köszönöm!
(Visszamegy az első ajtóhoz)
Én akarom kinyitni, én.
(Mikor a zár csattan, felbűg a mély földalatti sóhajlás.)

Hallod? Hallod?

(Az ajtó feltárul, vérvörös négyszöget nyitva a falba, mint egy seb. Az ajtó mögül mélyből jövő véres izzás hosszú sugarat vet be a csarnok padlójára.)

Jaj!

Kékszakállú

Mit látsz? Mit látsz?

Judit

(mellre szorított kézzel)
Láncok, kések, szöges karók,
Izzó nyársak...

Kékszakállú

Ez a kínzókamra, Judit.

Judit

Szörnyű a te kínzókamrád,
Kékszakállú! Szörnyű, szörnyű!

Kékszakállú

Félsz-e?

Judit

(összerezzen)
A te várad fala véres!
A te várad vérzik!
Véres... vérzik...

Kékszakállú

Félsz-e?

Judit

(Visszafordul a kékszakállú felé. A piros fény izzó kontúrú ad az alakjának. Sápadt, csendes elszántsággal)
Nem! Nem félek. Nézd, derül már.
Ugye derül? Nézd ezt a fényt.
(Óvatosan a fényárv partján visszamegy a kékszakállúhoz)
Látod? Szép fénypatak.
(Letérdel és a fénybe tartja két homorú tenyerét)

Judith

Merci bien, merci bien !
(Elle retourne vers la première porte.)
Je m'en vais ouvrir sur-le-champ.
(On entend la clé tourner dans la serrure : de nouveau de profonds soupirs.)

Qu'est-ce ? Qu'est-ce ?

(La porte s'ouvre silencieusement, un rectangle rouge apparaît, semblable à une blessure, et un long trait de lumière rouge se projette sur le plancher de la salle.)

Oh !

Barbe-Bleue

Que vois-tu ? Que vois-tu ?

Judith

(portant les deux mains à son cœur)
Des chaînes, des verges,
Des tenailles, une roue...

Barbe-Bleue

C'est ma chambre de torture !

Judith

Quelle épouvantable chambre !
Barbe-Bleue ! Horrible ! Horrible !

Barbe-Bleue

Tu trembles ?

Judith

(avec un sursaut)
Tous ces murs de pierre saignent !
Tes murailles saignent !...
Saignent... saignent...

Barbe-Bleue

Tu trembles ?

Judith

(Elle se tourne vers Barbe-Bleue, clairement silhouettée dans la lumière rouge. Puis, d'une voix blanche, mais calme et décidée :)
Non ! Je ne tremble pas !
Vois, déjà point la lumière.
(Elle se rapproche de Barbe-Bleue, suivant avec soin le trait de lumière.)
Vois ces rayons, vois ce flot de lumière !
(Elle s'agenouille et plonge ses mains réunies en forme de coupe dans le trait de lumière.)

Kékszakállú

Piros patak, véres patak.

Judit

(Feláll)

Nézd csak, nézd csak, hogy dereng már!

Nézd csak, nézd csak!

Minden ajtót ki kell nyitni!

Szél bejárjon, nap besüssön,

Minden ajtót ki kell nyitni!

Kékszakállú

Nem tudod mi van mögöttük.

Judit

Add ide a többi kulcsot!

Add ide a többi kulcsot!

Minden ajtót ki kell nyitni!

Minden ajtót!

Kékszakállú

Judit. Judit, mért akarod?

Judit

Mert szeretlek!

Kékszakállú

Váram sötét töve reszket,

Nyithatsz, csukhatsz minden ajtót.

(Átnyújtja Juditnak második kulcsot. Kezeik a vörös fénykévében találkoznak)

Vigyázz, vigyázz a váramra,

Vigyázz, vigyázz miráink, Judit!

Judit

(A második ajtóhoz megy)

Szépen, halkán fogom nyitni,

Szépen, halkán.

(Csattan a zár és feltáru a második ajtó.

Nyílása sárgás vörös, de szintén sötét és félelmes.

A második sugár az első mellé fekszik a padlóra)

Kékszakállú

Mit látsz?

Judit

Száz kegyetlen szörnyű fegyver,

Sok rettentő hadi szerszám.

Kékszakállú

Ez a fegyveresház, Judit.

Barbe-Bleue

Un flot rouge, du sang rouge.

Judith

(se relevant)

Oh, regarde la lumière, là, regarde !

Regarde, regarde !

Il faut vite ouvrir les portes,

À la brise, à la lumière.

Il faut vite ouvrir les portes !

Barbe-Bleue

Mais sais-tu ce qu'elles cachent ?

Judith

Donne-moi les clés bien vite !

Donne-moi les clés bien vite !

Que les portes s'ouvrent toutes !

Donne vite !

Barbe-Bleue

Judith, pourquoi m'y contraindre ?

Judith

Puisque je t'aime !

Barbe-Bleue

Déjà mes murailles tremblent,

Ouvre si tu veux ou ferme.

(Il lui tend la seconde clé. Leurs mains se rencontrent dans la lumière rouge.)

Mais prends garde, prends bien garde pour toi,

Pour moi, prends garde, Judith !

Judith

(allant vers la deuxième porte)

Doucement, tendrement,

Je les ouvre doucement, tendrement.

(La clé tourne avec un bruit sec. La deuxième porte

s'ouvre sans bruit. Le cadre s'éclaire de leurs

cuirrées fuligineuses. Un deuxième trait de lumière

se dessine sur le plancher.)

Barbe-Bleue

Que vois-tu ?

Judith

Glaives, lances, arcs et flèches,

Cent affreux engins de guerre.

Barbe-Bleue

C'est ma salle d'armes, Judith.

Judit

Milyen nagyon erős vagy te,

Milyen nagy kegyetlen vagy te!

Kékszakállú

Félsz-e?

Judit

Vér szárad a fegyvereken,

Véres a sok hadi szerszám!

Kékszakállú

Félsz-e?

Judit

(visszafordul a kékszakállú felé)

Add ide a többi kulcsot!

Kékszakállú

Judit, Judit!

Judit

(Lassan visszajön a második fényű partján)

Itt a másik patak,

Szép fénypatak. Látod? Látod?

Add ide a többi kulcsot!

Kékszakállú

Vigyázz, vigyázz miráink, Judit!

Judit

Add ide a többi kulcsot!

Kékszakállú

Nem tudod, mit rejt az ajtó.

Judit

Idejöttem, mert szeretlek.

Itt vagyok, a tied vagyok.

Most már vezess mindenhová,

Most már nyiss ki minden ajtót!

Kékszakállú

Váram sötét töve reszket,

Bús sziklából gyönyör borzong.

Judit, Judit! Hús és édes,

Nyitott sebből vér ha ömlik.

Judit

Idejöttem, mert szeretlek,

Most már nyiss ki minden ajtót!

Judith

Ta puissance est sans mesure,

Ta puissance est implacable !

Barbe-Bleue

Tu trembles ?

Judith

Ces armes sont ensanglantées,

Toutes sont ensanglantées !

Barbe-Bleue

Tu trembles ?

Judith

(se tournant vers Barbe-Bleue)

Où sont les clés des autres portes ?

Barbe-Bleue

Judith, Judith !

Judith

(revient vers l'avant-scène, marchant le long du second trait)

La clarté pénètre,

La lumière brille, brille !

Donne les clés des autres portes !

Barbe-Bleue

Prends garde à nous !

Judith

Donne-moi les clés bien vite !

Barbe-Bleue

Sais-tu ce que les portes cachent ?

Judith

Me voici, je suis venue.

Me voici, je suis toute à toi.

Conduis-moi par ta demeure,

Ouvre toutes les portes, toutes.

Barbe-Bleue

Déjà mes murs de pierre tremblent,

La joie dans mon château pénètre.

Judith, Judith !

Moins brûlante est une plaie qui saigne.

Judith

Tout amour, je suis venue,

Ouvre vite les sept portes !

Kékszakállú

Adok neked három kulcsot.
Látni fogsz, de sohse kérdezz.
Akármit látsz, sohse kérdezz!

Judit

Add ide a három kulcsot!
(Átnyújtja. Türelmetlenül elveszi és a harmadik ajtóhoz siet, de előtte habozva megáll)

Kékszakállú

Mért álltál meg? Mért nem nyitod?

Judit

Kezem a zárt nem találja.

Kékszakállú

Judit, ne félj, most már mindegy.

Judit

(Judít megfordítja a kulcsot. Meleg, mély érchanggal nyílik az ajtó. A kiömlő aranyfényűsáv a többi mellé fekszik a padlóra)

Oh, be sok kincs! Oh, be sok kincs!
(Letérdepel és vájkál benne, ékszereket, koronát, palástot kirakva a küszöbör)

Aranypézn és drága gyémánt,
Bélagyönggyel fényes ékszer,
Koronák és dús palástok!

Kékszakállú

Ez a váram kincsesháza.

Judit

Mily gazdag vagy Kékszakállú!

Kékszakállú

Tiéd most már mind ez a kincs,
Tiéd arany, gyöngy és gyémánt.

Judit

(Judít hirtelen feláll)
Vérholt van az ékszereken!
(A kékszakállú felé fordul csodálkozva)

Legszebbik koronád véres!
(Judít egyre nyugtalanabb és türelmetlenebb)

Kékszakállú

Nyisd ki a negyedik ajtót.
Legyen napfény, nyissad...

Barbe-Bleue

Prends les clés de trois encore.
Ouvre-les, mais n'interroge pas,
Regarde, mais n'interroge pas !

Judith

Donne-les, que j'ouvre vite !
(Il les lui donne. Elle prend les clés avec impatience et se précipite vers la troisième porte, devant laquelle elle s'arrête, hésitante.)

Barbe-Bleue

Tu hésites ? Tu chancelles ?

Judith

Non, je cherche la serrure.

Barbe-Bleue

Ne crains plus rien, peu importe.

Judith

(Judith tourne la clé dans la serrure. La troisième porte s'ouvre avec un son profond et vibrant. Un rectangle de lumière dorée se dessine et un troisième trait de lumière est projeté.)

Quelles richesses ! L'immense trésor !
(Elle s'agenouille, plonge ses mains dans les richesses et en retire une couronne, un manteau d'apparat et une parure qu'elle pose sur le seuil.)

Combien d'or, de pierreries,
Diamants, rubis et perles !
Des couronnes scintillantes !

Barbe-Bleue

Mon trésor, mes richesses.

Judith

Merveilleux trésor, Barbe-Bleue !

Barbe-Bleue

Ces bijoux sans prix sont à toi.
Prends ces gemmes, prends ces parures.

Judith

(se dressant subitement)
Le sang ruisselle des parures.
(Elle se tourne avec stupéfaction vers Barbe-Bleue.)

Du sang sur la belle couronne !
(Judith manifeste une agitation croissante.)

Barbe-Bleue

Ouvre la quatrième porte,
La lumière, ouvre, ouvre...

Judit

(Hirtelen a negyedik ajtó felé fordul és gyorsan kinyitja. Az ajtóból virágos ágak csapódnak ki és a falban kékes-zöld négyyszög nyílik. A beeső új fényűsáv a többi mellé fekszik a padlóra)

Oh! virágok! Oh! illatos kert!
Kemény sziklák alatt rejtve.

Kékszakállú

Ez a váram rejtett kertje.

Judit

Oh! virágok!
Embernyi nagy liljomok,
Hús-fehér patyolat rózsák,
Piros szekfűk szórják a fényt.
Sohse láttam ilyen kertet.

Kékszakállú

Minden virág neked bókol,
Minden virág neked bókol.
Te fakaszod, te hervaszod,
Szebben újra te sarjaszod.

Judit

(hirtelen lehajol)
(újdeden)
Fehér rózsád töve véres,
Virágaid földje véres!

Kékszakállú

Szemed nyitja kelyheiket,
S neked csengetyűznek reggel.

Judit

(feláll és a kékszakállú felé fordul)
Ki öntözte kertet földjét?

Kékszakállú

Judit, szeress, sohse kérdezz.
Nézd hogy derül már a váram.
Nyisd ki az ötödik ajtót!

Judit

(Judít hirtelen mozdulattal az ötödik ajtóhoz fut és felrántja. Az ötödik ajtó feltárul. Magas erkély látszik és messzi távlat, és tündöklő özőnben ömlik be a fény. Elvakulva a szeme elé tartja a kezét)

Ah!

Judith

(Elle se tourne vers la quatrième porte, l'ouvre. Des rameaux fleuris apparaissent dans le rectangle de lumière bleutée de la porte ouverte et un trait de lumière bleutée vient se dessiner à côté des précédents.)

Oh ! Le beau jardin ! Oh ! Quel enchantement !
Tant de fleurs sous ces murs sombres !

Barbe-Bleue

C'est là mon jardin secret.

Judith

Jardin merveilleux !
Que ces grands lys blancs sont beaux !
Doux parfums, brillantes roses,
Clématites, rouges oeillets,
Merveilleux jardin de rêve !

Barbe-Bleue

De ces fleurs reçois l'hommage.
Pour toi sont ces lys, ces roses !
Fais-les vivre, fais-les croître,
Reflleurir toujours plus belles.

Judith

(se penchant brusquement)
(effrayée)
Toutes ces racines saignent !
De partout le sang ruisselle !

Barbe-Bleue

Ces corolles s'ouvrent pour toi,
Pour toi chantent et s'inclinent.

Judith

(Se dressant, elle se tourne vers Barbe-Bleue.)
Qui a arrosé la terre ?

Barbe-Bleue

Bien-aimée, n'interroge pas.
Vois, la lumière à flots pénètre.
Ouvre la cinquième porte !

Judith

(Judith va d'un pas ferme vers la cinquième porte et l'ouvre. La porte ouverte révèle une grande baie d'où un panorama sans bornes s'offre à la vue. La lumière ruisselle, éblouante. Comme éblouie, elle se met les mains devant les yeux.)

Ah !

Kékszakkállú

Lásd ez az én birodalmam,
Messze néző szép könyöklőm.
Ugye, hogy szép nagy, nagy országod?

Judit

(Mereven néz ki, szórakozottan)
Szép és nagy a te országod.

Kékszakkállú

Selyemrétek, bársonyerdők,
Hosszú ezüst folyók folynak,
As kék hegyek nagyon messze.

Judit

Szép és nagy a te országod.

Kékszakkállú

Most már Judit mind a tied.
Itt lakik a hajnal, alkony,
Itt lakik nap, hold és csillag,
S leszen neked játszótársad.

Judit

Véres árnyat fel a felhő!
Milyen felhők szállnak ottan?

Kékszakkállú

Nézd, tündököl az én váram,
Áldott kezed ezt művelte,
Áldott a te kezéd, áldott.
(Kútárja karját)
Gyere, gyere tedd szívemre.

Judit

(Judit nem mozdul)
De két ajtó csakva van még.

Kékszakkállú

Legyen csakva a két ajtó.
Teljen dallal az én váram.
Gyere, gyere, csókra várlak!

Judit

Nyissad ki még a két ajtót!

Kékszakkállú

Judit, Judit, csókra várlak.
Gyere, várlak. Judit, várlak!

Barbe-Bleue

Là, tu vois mon territoire.
Toute la contrée est mienne.
N'est-ce point un beau domaine ?

Judith

(Émue, elle regarde au loin, fixement.)
Grand et beau est ton royaume.

Barbe-Bleue

Prairies vertes, forêts vastes,
Rivières claires qui serpentent et
Au loin, de hautes montagnes.

Judith

Grands et beaux sont tes domaines.

Barbe-Bleue

Tout ceci t'appartient désormais.
Là le crépuscule et l'aube,
Là, soleil, étoiles,
Lune seront ton cortège fidèle.

Judith

Ce nuage rouge saigne !
D'où vient ce nuage rouge ?

Barbe-Bleue

Vois, c'est le soleil qui brille,
Grâce à toi dans ma demeure.
Ta main soit bénie, Judith.
(Il ouvre les bras.)
Viens dans mes bras, ma bien-aimée !

Judith

(Judith reste immobile.)
Deux portes encore sont closes.

Barbe-Bleue

Laissons ces deux portes closes.
Que montent des chants d'allégresse !
Vois, mes bras ouverts t'attendent !

Judith

Ouvre les dernières portes !

Barbe-Bleue

Judith, Judith, vois,
Mes bras ouverts t'attendent, bien-aimée !

Judit

Nyissad ki még a két ajtót.

Kékszakkállú

(A kékszakkállú karja lelankad)

Azt akartad felderülni;
Nézd, tündököl már a váram.

Judit

Nem akarom, hogy előttem
Csukott ajtóid legyenek!

Kékszakkállú

Vigyázz, vigyázz a váramra,
Vigyázz, nem lesz fényesebb már.

Judit

Életemet, halálomat,
Kékszakkállú.

Kékszakkállú

Judit, Judit!

Judit

Nyissad ki még a két ajtót,
Kékszakkállú,
Kékszakkállú!

Kékszakkállú

Mért akarod, mért akarod?
Judit! Judit!

Judit

Nyissad, nyissad!

Kékszakkállú

Adok neked még egy kulcsot.
(Judit némán követelően nyújtja érte a kezét. A kékszakkállú átadja a kulcsot. Judit a hatodik ajtóhoz megy. Mikor a kulcs elsőt fordul, zokogó mély sóhajítás bűg fel. Judit meghátrál)

Judit, Judit ne nyissad ki!

Judit

(Judit hirtelen mozdulatlan az ajtóhoz lép és kinyitja. A csarnokon mintha árny futna keresztül: valamivel sötétebb lesz)
Csendes fehér tavat látok,
Mozdulatlan fehér tavat.
Milyen víz ez Kékszakkállú?

Judith

Ouvre les dernières portes !

Barbe-Bleue

(Il laisse tomber les bras.)

Tu désires la lumière ?
Vois, mon château en resplendit.

Judith

Je désire que pas une des sept portes
Ne reste close.

Barbe-Bleue

Ah ! prends garde,
Ma demeure jamais ne sera plus claire.

Judith

Que je vive, que je meure,
Peu importe, Barbe-Bleue.

Barbe-Bleue

Judith, Judith !

Judith

Ouvre vite ces deux portes,
Ouvre vite,
Barbe-Bleue !

Barbe-Bleue

Judith, Judith,
Pourquoi t'obstiner ?

Judith

Ouvre, ouvre !

Barbe-Bleue

Je te donne encore une clé.
(Judith, sans parler, tend avidement une main vers lui. Il lui donne la clé. Elle va vers la sixième porte. Au premier tour de clé, un long gémissement monte. Judith recule.)

Judith, Judith ! Ne l'ouvre pas !

Judith

(Judit va vivement vers la porte et l'ouvre. Il semble qu'une ombre passe sur la salle. La lumière baisse un peu.)
Des eaux blanches, des eaux mornes,
Immobiles, blanches, mornes.
D'où viennent ces eaux funèbres ?

Kékszakállú

Könnyek, Judit, könnyek, könnyek.

Judit

(megborzongva)

Milyen néma mozdulatlan.

Kékszakállú

Könnyek, Judit, könnyek, könnyek.

Judit

(lehajol és fürkészeve nézi a tavat)

Sima fehér, tiszta fehér.

Kékszakállú

Könnyek, Judit, könnyek, könnyek.

(Lassan megfordul és némán szembenéz a kékszakállúval. Lassan kitérja karját)

Gyere Judit, gyere Judit,
Csókra várlak.

(Judit nem mozdul)

Gyere várlak, Judit, várlak.

(Judit nem mozdul)

Az utolsót nem nyitom ki.

Nem nyitom ki.

Judit

(Lehajtott fejjel, lassan a kékszakállúhoz megy.)

Kérve, szinte szomorúan hozzásimul)

Kékszakállú... Szeress engem.

(A kékszakállú magához öleli; hosszú csók. A kékszakállú vállán a feje)

Nagyon szeretsz, Kékszakállú?

Kékszakállú

Te vagy váram fényessége,
Csókolj, csókolj, sohse kérdezz.
(hosszan csókolja)

Judit

(A kékszakállú vállán a feje)

Mondd meg nekem Kékszakállú,

Kit szeretnél én előttem?

Kékszakállú

Te vagy váram fényessége,
Csókolj, csókolj, sohse kérdezz.

Judit

Mondd meg nekem, hogy szeretted?
Szébb volt mint én? Más volt mint én?
Mondd el nekem Kékszakállú.

Barbe-Bleue

Des larmes, Judith, des larmes, des larmes.

Judith

(frissonnant)

Eaux dormantes, eaux dolantes !

Barbe-Bleue

Des larmes, Judith, des larmes, des larmes.

Judith

(se penchant et contemplant les eaux)

Immobiles, pâles, mortes.

Barbe-Bleue

Des larmes, Judith, des larmes, des larmes.

(Judith se tourne lentement et interroge Barbe-Bleue du regard. Il ouvre lentement les bras.)

Viens, bien-aimée,
Mes bras ouverts t'attendent.

(Judith demeure immobile et muette.)

Mes baisers t'attendent, Judith.

(Judith : même jeu.)

La dernière reste close,

Toujours close.

Judith

(La tête baissée, elle avance lentement vers Barbe-Bleue. Triste, elle se serre contre lui.)

Aime-moi, Barbe-Bleue.

(Barbe-Bleue l'étreint. Long baiser. Elle pose la tête sur l'épaule de Barbe-Bleue.)

M'aimes-tu vraiment, Barbe-Bleue ?

Barbe-Bleue

Tu m'apportes joie, lumière.
Aime-moi, tais-toi, n'interroge pas.
(long baiser)

Judith

(la tête sur l'épaule de Barbe-Bleue)

Dis-moi vite, sois sincère :

As-tu aimé d'autres femmes ?

Barbe-Bleue

Tu m'apportes joie, lumière.
Aime-moi, tais-toi, n'interroge pas.

Judith

Étaient-elles plus belles ?
Les aimais-tu mieux ?
Réponds vite, Barbe-Bleue.

Kékszakállú

Judit szeress, sohse kérdezz.

Judit

Mondd el nekem Kékszakállú.

Kékszakállú

Judit szeress, sohse kérdezz.

Judit

(Kibontakozik az ölelésből)

Nyisd ki a hetedik ajtót!

(A kékszakállú nem felel)

Tudom, tudom, Kékszakállú,

Mit rejt a hetedik ajtó.

Vér szárad a fegyvereken,

Legszébbik koronád véres,

Virágaid földje véres,

Véres árnyat vet a felhő!

Tudom, tudom, Kékszakállú,

Fehér könnytő kinek könnye.

Ott van mind a régi asszony

Legyilkolva, vérbefagyva.

Jaj, igaz hír, suttogó hír.

Kékszakállú

Judit!

Judit

Igaz, igaz!

Most én tudni akarom már.

Nyisd ki a hetedik ajtót!

Kékszakállú

Fogjad... Fogjad... Itt a hetedik kulcs.

(Judit mereven nézi, nem nyúl érte)

Nyisd ki, Judit. Lásd őket.

Ott van mind a régi asszony.

(Judit még egy ideig mozdulatlan. Aztán lassan, bizonytalan kézzel átvesszi a kulcsot és lassan, ingó lépéssel a hetedik ajtóhoz megy és kinyitja.)

Mikor a kulcs csattan, halk sóhajtással becsukódik a hatodik és az ötödik ajtó. Jóval sötétebb lesz.

Csak a négy szemközti ajtónyílás világítja színes sugaraival a csarnokot. És akkor kinyílik a hetedik ajtó és holdezüst fény vetődik be rajta, hosszú sugárban, megvilágítva Judit arcát és a kékszakállúét)

Lásd a régi asszonyokat,

Lásd, akiket én szerettem.

Barbe-Bleue

Judith, aime-moi, tais-toi, chère.

Judith

Ta réponse, Barbe-Bleue !

Barbe-Bleue

Judith ! Tais-toi, tais-toi, chère.

Judith

(s'arrachant de ses bras)

Ouvre la septième porte !

(Barbe-Bleue ne répond pas.)

J'ai compris, Ô Barbe-Bleue,

Ce que cette porte cache.

Tout le sang souillant tes armes,

La couronne ensanglantée,

Les racines qui saignaient

Et ce ciel sanglant, sinistre :

J'ai compris, Ô Barbe-Bleue,

D'où le morne lac de larmes.

Là sont toutes tes épouses,

Égorgées, de sang baignées.

Ah ! l'affreux présage était vrai.

Barbe-Bleue

Judith !

Judith

Hélas, trop vrai !

Ouvre vite, que je sache !

Ouvre la dernière porte.

Barbe-Bleue

Soit, soit, prends la dernière clé.

(Judith le regarde fixement, sans prendre la clé.)

Ouvre. Judith, va, regarde !

Là sont toutes mes épouses.

(Judith reste un temps indécise, puis prend la clé d'une main tremblante et marche à pas chancelants vers la septième porte qu'elle ouvre. Au bruit de la clé, les sixième et cinquième portes se referment avec un faible son plaintif. La lumière décroît sensiblement. Seules les quatre portes restées ouvertes éclairent la scène de leurs colorées. À ce moment s'ouvre la septième porte, donnant passage à une lueur blanche, lumineuse qui éclaire les traits de Judith et de Barbe-Bleue.)

Vois, ce sont là mes épouses,

Celles qu'avant toi j'aimai.

Judit

(megdöbbenve hátrál)
Élnek, élnek, itten élnek!
*(A hetedik ajtóból előjönnek a régi asszonyok.
Hárman koronásan, kincsel rakottan, glóriásan.
Sápadt arccal, büszke járással jönnek egymás
mögött és megállnak szemben a kékszakállúval,
aki térdre ereszkedik)*

Kékszakállú

(Kúrárt karokkal, mintha álmodna)
Szépek, szépek, százszor szépek.
Mindig voltak, mindig élnek.
Sok kincsemet ök gyűjtötték,
Virágaim ök öntözték,
Birodalmam növesztették,
Övék minden, minden, minden.

Judit

*(a régi asszonyok mellett áll negyediknek,
meggörnyedve, félve)*
Milyen szépek, milyen dúsak,
Én, jaj, koldus, kopott vagyok.

Kékszakállú

(féláll; sutogó hangon)
Hajnalban az elsőt leltem,
Piros szagos szép hajnalban.
Övé most már minden hajnal,
Övé piros, hús palástja,
Övé ezüst koronája,
Övé most már minden hajnal.

Judit

Jaj, szebb nálam, dúsabb nálam!
(Az első asszony lassan visszamegy)

Kékszakállú

Másodikat délben leltem,
Néma égő arany délben.
Minden dél az övé most már,
Övé nehéz tűzpalástja,
Övé arany koronája,
Minden dél az övé most már.

Judit

Jaj, szebb nálam, dúsabb nálam!
(A második asszony visszamegy)

Judith

(reculant, horrifié)
Vivantes, vivantes ! Elles vivent !
*(De la septième porte surgissent trois femmes,
couronne en tête, richement vêtues et couvertes de
bijoux. Elles sont pâles, hautaines et marchent à pas
lents, l'une derrière l'autre, pour venir s'arrêter
devant Barbe-Bleue qui tombe à genoux.)*

Barbe-Bleue

(les bras ouverts, comme en rêve)
Belles, belles, bien-aimées,
Vous vivez inoubliées.
Vous m'avez porté richesses,
Avez fait fleurir mes roses,
Agrandi mes beaux domaines.
Tout ici est vôtre, vôtre.

Judith

*(brisée, anxieuse, se tenant près d'elles comme
quatrième)*
Qu'elles sont belles, qu'elles sont riches !
Moi, je suis si humble et pauvre.

Barbe-Bleue

(se levant, d'une voix émue)
À l'aurore la première vint à moi,
Parée de roses.
Depuis lors, la fraîche aurore,
Son manteau de roses rouges,
L'argent clair de la couronne sont à elle.
Pour toujours.

Judith

Oh, qu'elle est heureuse et belle !
(La première femme se retire à pas lents.)

Barbe-Bleue

La deuxième vint brillante,
Dans l'ardent éclat de midi.
Depuis lors midi, sa gloire,
Son pesant manteau de flamme,
Sa couronne éblouissante,
Sont à elle pour toujours.

Judith

Oh, qu'elle est heureuse et belle !
(La deuxième femme se retire.)

Kékszakállú

Harmadikat este leltem,
Békés bágyadt barna este.
Övé most már minden este,
Övé barna búpalástja,
Övé most már minden este.

Judit

Jaj, szebb nálam, dúsabb nálam!
(A harmadik asszony visszamegy)

Kékszakállú

*(A kékszakállú megáll Judit előtt. Hosszan
szembenéznek. A negyedik ajtó becsukódik)*

Negyediket éjjel leltem.

Judit

Kékszakállú, megállj, megállj!

Kékszakállú

Csillagos, fekete éjjel.

Judit

Hallgass, hallgass, itt vagyok még!

Kékszakállú

Fehér arcod süttött fénnel
Barna hajad felhôt hajtott,
Tied lesz már minden éjjel.
*(A harmadik ajtóhoz megy és a koronát, palástot,
ékszert, amit Judit a küszöbre rakott, elhozza.
A 3. ajtó becsukódik. Judit vállára teszi a palástot)*

Tied csillagos palástja.

Judit

Kékszakállú nem kell, nem kell!

Kékszakállú

(Judit fejére teszi a koronát)
Tied gyémánt koronája.

Judit

Jaj, jaj, Kékszakállú vedd le!

Kékszakállú

(Judit nyakába akasztja az ékszert)
Tied a legdrágább kincsem.

Judit

Jaj, jaj, Kékszakállú vedd le!

Barbe-Bleue

La troisième au crépuscule vint à moi
Dans l'ombre calme.
Depuis lors le soir, sa pluie,
Son manteau lourd de mystère
Sont à elle pour toujours.

Judith

Oh, qu'elle est heureuse et belle !
(La troisième femme se retire.)

Barbe-Bleue

*(Barbe-Bleue reste devant Judith. Ils se regardent
longuement. La quatrième porte se referme
lentement.)*
Dans la nuit j'ai trouvé la quatrième.

Judith

Barbe-Bleue, arrête, grâce !

Barbe-Bleue

Dans la nuit semée d'étoiles.

Judith

Tais-toi, tais-toi, je suis encore là !

Barbe-Bleue

La clarté sur ton visage,
L'ombre dans ta chevelure.
Désormais la nuit est tienne.
*(Il va prendre sur le seuil de la troisième porte le
manteau, la couronne, et les joyaux. La troisième
porte se referme. Il place le manteau sur les épaules
de Judith.)*
Son brillant manteau d'étoiles.

Judith

Barbe-Bleue, arrête, grâce !

Barbe-Bleue

(Il lui pose la couronne sur la tête.)
Sa couronne scintillante.

Judith

Pitié ! Pas cette couronne !

Barbe-Bleue

(Il lui met les joyaux autour du cou.)
Tout est à toi pour toujours.

Judith

Pitié ! Pas cette parure !

Kékszakállú

Szép vagy, szép vagy, százszor szép vagy,
Te voltál a legszebb asszony,
A legszebb asszony!

(Hosszan szembenéznek. Judit lassan meggörnyed a palást súlya alatt és gyémántkoronás fejét lehorgasztva, az ezüst fénysáv mentén bemegy a többi asszony után a hetedik ajtón. Az is becsukódik)

És mindég is éjjel lesz már...

Éjjel... éjjel...

(Téljes sötétség, melyben a kékszakállú eltűnik)

Barbe-Bleue

Belle, belle, rayonnante !

Tu as été de toutes,

De toutes la plus belle !

(Ils se regardent longuement. Judith succombant presque sous le poids du manteau, la tête penchée, s'en va doucement le long du trait de lumière et disparaît par la septième porte qui se referme sur elle.)

Désormais, plus rien que l'ombre,

L'ombre, l'ombre...

(Nuit complète. La silhouette de Barbe-Bleue disparaît.)

Copyright 1925 by Universal Edition, A.G., Wien
Copyright Renewed 1952 by Boosey & Hawkes Inc.