

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

LE III^E REICH ET LA MUSIQUE

Richard Strauss

L'École de Vienne

Du samedi 13 au mercredi 24 novembre 2004

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

- 5 SAMEDI 13 NOVEMBRE - 20H**
Œuvres de **Richard Strauss, Richard Wagner** et **Clytus Gottwald**
- 9 DIMANCHE 14 NOVEMBRE - 16H30**
Œuvres de **Richard Strauss**
- 14 MARDI 16 NOVEMBRE - 20H**
Œuvres de **Anton Webern**
- 20 MERCREDI 17 NOVEMBRE - 20H**
Œuvres de **Hanns Eisler**
- 23 VENDREDI 19 NOVEMBRE - 20H**
Œuvres de **Alban Berg** et **Hanns Eisler**
- 28 SAMEDI 20 NOVEMBRE - 20H**
Œuvres de **Richard Wagner, Arnold Schönberg** et **Alban Berg**
- 34 DIMANCHE 21 NOVEMBRE - 16H30**
Œuvres de **Hans Erich Apostel, Roberto Gerhard, Anton Webern** et **Alexander von Zemlinsky**
- 39 MARDI 23 NOVEMBRE - 20H**
Œuvres de **Arnold Schönberg**
- 45 MERCREDI 24 NOVEMBRE - 20H**
Œuvres de **Arnold Schönberg**

« **Je ne crois pas**, écrivait **Arnold Schönberg**, que **Richard Strauss** était nazi, pas plus que **Wilhelm Furtwängler**. Ils étaient des nationaux allemands, ils aimaient l'Allemagne, la culture et l'art allemands, ses paysages, sa langue et ses habitants. Ils sont prêts à lever leur verre si l'on porte un toast à l'Allemagne et, même s'ils ont une haute estime pour la musique et la peinture françaises et italiennes, ils considèrent tout ce qui est allemand comme supérieur. » Épris d'ordre et de paix, Strauss préférerait la rigidité d'un pouvoir fort au désordre d'une démocratie comme la République de Weimar. « *J'ai fait de la musique sous l'empereur et sous Ebert* (premier président de la République de Weimar, ndlr), *je survivrai bien à celui-là aussi* », affirme-t-il à sa famille en 1933. Il perçoit pourtant très vite que le régime qui s'établit est d'une autre nature et que les Juifs s'apprentent à vivre des jours difficiles, ce dont sa belle-fille et ses petits-fils vont souffrir. Il comprend donc qu'il lui faut composer avec le régime pour les protéger. Il accepte la présidence de la Chambre de la musique du Reich, dont il est écarté en 1935 à la suite de l'affaire de l'affiche de *La Femme silencieuse*, opéra qu'il a écrit sur un livret de Stefan Zweig. À 68 ans en 1933, ce Bavarois pure souche n'a, *a priori*, pas d'autre raison que sa famille de se méfier des visées nazies. Il déchantait pourtant lorsqu'il voit interdite sa collaboration avec Zweig et sabotées ses œuvres nées de son association avec Hofmannsthal.

Ce qui ne sera pas le cas d'Arnold Schönberg, dont la réputation de révolutionnaire patenté ne peut qu'attirer sans tarder les foudres des nazis, ses origines juives entérinant la thèse de la vermine étrangère responsable de la dégénérescence bolchevique dans la culture aryenne. Strauss – qui a renoncé à l'atonalité avec *Elektra* en 1908 tandis que Schönberg franchit le pas dans le treizième lied du *Livre des jardins suspendus* – a perdu depuis des années le contact avec son cadet, qu'il a pourtant généreusement soutenu. À Berlin, il le recommande en 1901 au cabaret Überbrettel, puis lui confie des travaux de copie et attire son attention sur *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck.

Une position moins claire est celle d'Anton Webern, que la génération de l'immédiat après-guerre a érigé en modèle. Au discours vilipendant « l'influence juive » dans la vie

musicale allemande prononcé par son confrère Max von Schillings, Webern rétorque que « *ce qui se passe en Allemagne signifie la destruction de toute vie spirituelle* ». Il ne comprend cependant pas le départ de son maître Arnold Schönberg pour la France, ni son retour au judaïsme. Il se laisse très vite porter au pangermanisme nazi, ce qui étonne d'autant plus qu'il souffre des restrictions à la diffusion de ses œuvres en Allemagne, où il figure en bonne place dans l'exposition *Entartete Musik*. Privé des revenus de ses concerts et de ses élèves, Webern sollicite l'assistance de la *Reichsmusikkammer* en vantant les états de service de membres de sa famille dans le parti, sa loyauté, et les conséquences financières qu'a entraînées l'*Anschluss*, tandis que le début des hostilités suscite son enthousiasme. Le 31 mars 1945, il fuit Vienne et se rend à Mittersill, un mois avant que les Américains n'occupent le bourg. Nazi patenté, son beau-fils fait du marché noir dont profite la famille, ce qui conduit la police militaire à surveiller la maison. Le 15 septembre, Webern allume un cigare sur la terrasse. Tapi dans l'ombre, un soldat fait feu. Webern meurt, à 62 ans. Strauss décède quatre ans plus tard à Garmisch, à 85 ans, Schönberg à Los Angeles à 76 ans, en 1951.

Bruno Serrou

entracte

Samedi 13 novembre - 20h

Salle des concerts

Richard Strauss (1864-1949)

Zwei Gesänge op. 34

Der Abend

Hymne

24'

Richard Wagner (1813-1883)/Clytus Gottwald (1925)

Zwei Studien zu Tristan und Isolde – Création

Im Treibhaus

Träume

12'

Richard Strauss

Drei Männerchöre op. 45 – extrait

N° 2. Traumlicht

5'

« *Durch Einsamkeiten* », pour chœur d'hommes à quatre voix
a cappella AV 124

5'

Deutsche Motette, pour quatre solistes et chœur op. 62

20'

Jutta Böhnert, soprano

Christianne Stotijn, mezzo-soprano

Robert Getchell, ténor

Jochen Kupfer, baryton-basse

Accentus

Laurence Equilbey, direction

Nicolas Krüger, chef associé

Coproduction Cité de la musique, Opéra de Rouen/Haute Normandie et Accentus

Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Accentus est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie avec le soutien de la Ville de Rouen, de la Région et de la DRAC Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, Musique Nouvelle en Liberté et l'AFAA pour ses tournées à l'étranger.

Accentus est membre de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés).

Mécénat Musical Société Générale est le partenaire privilégié d'Accentus.

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Richard Strauss Passablement méconnues, les œuvres chorales de Richard Strauss ouvrent pourtant des champs expressifs particuliers : intérêt pour la musique de la Renaissance, pour le baroque allemand, travail très inventif sur les textes poétiques et complexité de l'harmonie.

L'Allemagne est bien sûr le creuset d'une tradition chorale très riche, et encore fort vivace au XX^e siècle. Face aux « anciens » – Schütz, Haydn, Bach, Brahms, et peut-être plus près de lui Bruckner – Strauss apparaît dans toute son originalité : semblant unir toutes les racines de l'âme chorale allemande, il fait aussi le grand saut vers la modernité. Les cinq pièces au programme de ce concert dessinent parfaitement ce faisceau de perspectives contrastées.

Der Abend Ce poème de Schiller d'esprit néo-hellénique célèbre l'union de Thétis, déesse de la mer et de Phoebus, dieu du soleil, ouvre un paysage à la fois mouvant et fixé dans la plus éclatante splendeur. Cette ambiguïté, qui avait inspiré à Brahms une pièce à quatre voix mélancolique et sensuelle, ouvre pour Strauss de tout autres avenues. L'écriture très savante, inspirée des maîtres de la Renaissance italienne, bascule étrangement vers un « rococo » assumé dans toutes ses suavités. Mais c'est surtout la séquence finale qui sidère l'auditeur : Strauss y développe une très longue péroraison extatique, dessinant comme des paliers harmoniques successifs – un véritable coucher de soleil en temps réel...

Hymne Ce poème biblique incantatoire de Rückert sur les vicissitudes de l'existence humaine et la certitude de la joie au-delà de la mort inspire à Strauss un lied choral où le souvenir de Schütz et de Bach est omniprésent. De l'injonction initiale à Jacob jusqu'à la fugue finale, tout résonne ici de la rhétorique baroque allemande. Mais l'on y entend aussi certains échos des motets de Bruckner, en particulier dans l'harmonie.

Hélène Pierrakos

**Richard Wagner/
Clytus Gottwald**
*Zwei Studien zu Tristan
und Isolde*

Les *Wesendonck-Lieder* furent écrits entre novembre 1857 et octobre 1858. Wagner séjournait alors près de Zurich ; il était hébergé par Otto Wesendonck, un riche industriel allemand retiré des affaires, qui devait sa fortune au commerce de la soie. La liaison entre le compositeur et Mathilde, l'épouse de cet illustre protecteur, s'entourait, semble-t-il, de bien peu de mystère. Elle inspira le plus beau drame qui fut écrit sur l'amour impossible : *Tristan und Isolde*.

En écoutant ces lieder, écrits sur des textes de Mathilde, on pénètre dans le laboratoire du compositeur, car ces mélodies sont véritablement des épreuves, dans tous les sens du terme, vers *Tristan*.

Le lied en *ré* mineur *Im Treibhaus* contient les deux principaux leitmotive développés dans le Prélude de l'Acte III de *Tristan*. L'atmosphère oppressante de la serre révèle une situation sans issue, qu'accentuent les dissonances sur les derniers mots du poème, « *Schwere Tropfen seh'ich schweben an der Blätter grünem Saum* » (« Je vois de lourdes gouttes suspendues au bord vert des feuilles »). *Träume* est une ébauche très avancée de l'Hymne à la nuit de la scène 2 de l'Acte II de *Tristan*, dans la même tonalité de *la* bémol. Sur les mots « *sanft an deiner Brust verglühen* » (« se consomment doucement sur ta poitrine »), on rencontre les mêmes harmonies que dans cet Hymne, juste avant le chant de Brangäne, au moment où les deux amants s'abîment dans l'extase.

Dominique Druhen

Richard Strauss
Traumlicht

Dans la lignée des romantiques allemands, Strauss composa un nombre non négligeable de pièces pour chœur d'hommes (genre qui pose bien entendu des questions polyphoniques spécifiques).

Ce chœur est le deuxième des *Drei Männerchöre* écrits en 1935 à l'intention du chœur d'hommes de Cologne dirigé par Eugen Papst. La composition de ce cycle suit de peu le désaveu de Strauss par le régime nazi, après sa défense de

Stefan Zweig, à l'occasion de la création de son opéra
La Femme silencieuse.

Durch Einsamkeiten Anton Wildgans, poète viennois doté paraît-il d'un bon talent de violoniste, contemporain de Strauss, n'a que peu été mis en musique par lui. Cette pièce a été écrite en 1938.

Deutsche Motette Il serait précipité d'interpréter le titre de cette œuvre – *Deutsche Motette*, Motet allemand – comme l'émanation incontrôlée d'une idéologie redoutable. La musique empêche subtilement de se livrer à ce type de spéculations, et d'abord par la richesse de ses sources d'inspiration. Si l'évocation initiale de la création et celle de la lumière font écho à la *Création* de Haydn, on parcourt ensuite des champs très divers : orientalisme (le poème est construit sur le modèle poétique persan du ghazal), sensualité des lignes et des harmonies au centre de la pièce, fugue sévère, tendresse passagère du chant populaire revisité, souplesse et variété des rythmes. L'extrême difficulté d'exécution de cette œuvre à vingt parties réelles (chœur de seize voix et quatre solistes), exigeant des prouesses dans les registres extrêmes, en fait un défi pour le chœur.

H. P.

Dimanche 14 novembre - 16h30

Salle des concerts

Richard Strauss (1864-1949)

Don Juan, poème symphonique op. 20
17'

Arabella op. 79 – extraits

« Ich danke, Fräulein »

« Mein Elemer »

« Sie wollen alle Geld »

16'

entracte

Metamorphosen, étude pour vingt-trois cordes solistes op. 142
26'

Vier letzte Lieder, pour soprano et orchestre op. 150

Frühling

September

Beim Schlafengehen

Im Abendrot

24'

Juliane Banse, soprano

Solistes du département des disciplines vocales

Tomoko Taguchi, soprano (*Arabella*)

Shigeko Hata, soprano (*Zdenka*)

Orchestre du Conservatoire de Paris

Heinz Holliger, direction

Coproduction Cité de la musique, Conservatoire de Paris

Durée du concert (entracte compris) : 2h

Richard Strauss Bien qu'il lui ait été favorable, l'accession au pouvoir des nazis en janvier 1933 n'a pas été un événement très heureux dans la vie de Richard Strauss. Assumant très rapidement la plus haute responsabilité officielle dans le domaine musical – la présidence de la *Reichsmusikkammer* (Chambre musicale du Reich), un organe de promotion et de censure –, il n'en tire qu'un maigre bénéfice collectif (le remodelage au profit des musiciens d'un certain nombre de dispositions législatives sur le droit d'auteur) et beaucoup d'ennuis personnels, jusqu'à ce que l'interception par la Gestapo en 1935 d'un courrier, peu amène pour le régime, qu'il avait adressé à son librettiste juif Stefan Zweig, ne provoque sa démission « forcée ». Dix années plus tard, la guerre mondiale orchestrée par l'Allemagne nazie aura conduit à la destruction des lieux de culture les plus chers au compositeur (les opéras de Munich et de Dresde) et achevé de désenchanter un conservateur naïf. Pour autant, Strauss n'aura pas été avare dans cette période de créations et de compositions de premier ordre.

Eric Denut

Don Juan Créé le 11 novembre 1889 à Weimar, *Don Juan* se place, comme tous les grands mythes mis en musique par Strauss, dans la longue tradition du poème symphonique qui avait été pressentie par Hector Berlioz, puis réalisée par Franz Liszt. Il s'agit pourtant d'une œuvre de jeunesse (le compositeur avait vingt-quatre ans), mais qui s'est rapidement imposée comme l'une des pages les plus réussies de l'écriture pour orchestre et l'une des transpositions les moins anecdotiques d'un poème littéraire. En effet, plutôt que de s'inspirer linéairement du *Don Juan* de Lenau, Strauss garde trois « idées » qui serviront à l'élaboration du discours musical et philosophique : le Désir, la Possession, le Désespoir. Cette démarche, semblable à celle que Liszt avait adoptée dans son *Prométhée* en symbolisant « *Audace, Souffrance, Endurance et Salvation* », permet de camper plusieurs éléments thématiques au début de la pièce, pour ensuite

les métamorphoser ou les superposer en contrepoint au texte littéraire cité au début de la partition. De cette manière, aux trois états du héros correspondent deux grandes sections de l'œuvre : une première irriguée de courbes ascendantes et impétueuses du thème du Désir exposé aux violons, et une deuxième exposant triomphalement la Possession dans un vigoureux thème de cors. L'idée de Désespoir imprègne en revanche toute l'œuvre puisqu'elle se trouve associée à la métamorphose des thèmes, symbole de la dualité du personnage de Don Juan pris entre l'affirmation de sa quête charnelle et sa dérive intérieure. Aux thèmes héroïques sont enfin associés des éléments thématiques plus lyriques mais toujours issus des thèmes principaux, liés aux figures féminines – simples « thèmes-reflets » de l'omniprésence masculine et symboles supplémentaires d'un narcissisme évident.

Emmanuel Hondré

Extraits d'Arabella L'opéra *Arabella*, créé à Dresde dans les premiers mois du régime nazi (en juillet 1933), signe lui aussi un adieu : il s'agit de la dernière collaboration entre Strauss et son librettiste « de toujours » Hugo von Hofmannsthal, ce dernier s'étant éteint au milieu de la rédaction définitive du drame. Hésitant entre l'opérette viennoise et le mélodrame romantique, cette œuvre protéiforme souffre de cet inachèvement que, sur scène, une exceptionnelle inventivité mélodique ne parvient pas complètement à faire oublier. Comme il est d'usage chez le psychologue Strauss, cette inventivité est attisée par la nostalgie amoureuse des protagonistes féminines : l'exaspération de Zdenka (« *Sie wollen alle Geld* ») ou l'espiègle résignation de sa sœur aînée Arabella (« *Mein Elemer* ») sont l'occasion pour le compositeur de déployer dans l'écriture ici un trait incisif, là une élégance, qui sont la signature d'un grand dramaturge. Sans crispation ni faux-semblants, comme en témoigne le duo entre les deux sœurs « *Ich danke, Fräulein* », *Arabella* est, malgré ses imperfections, une œuvre radieuse dont les subtilités d'écriture sont rien moins que

tapageuses ou vulgaires – en cela, elle contraste manifestement avec l'époque qui l'a vue naître.

Metamorphosen Bruit et vulgarité, il n'est plus question que de cela dans l'Allemagne conduite par le régime nazi dans un désastre sans précédent. À l'automne 1943, l'Opéra de Munich, la ville natale de Strauss, est réduit en poussière par un bombardement allié. Le compositeur se dit anéanti et entreprend la composition de son œuvre la plus « écrite » : les *Metamorphosen* (*Métamorphoses*), sous-titrée « étude pour vingt-trois cordes solistes ». À la fois apothéose et crépuscule de l'art polyphonique occidental, ce morceau de bravoure à vingt-trois parties réelles ne fait pas pour autant l'économie de l'expressivité. Une forme symétrique en arche, allant du clair-obscur initial au diaphane final via les couleurs chaudes d'une communauté unifiée de cordes, soutient un flux continu d'éléments « thématiques » et de parties libres, au sein duquel on distinguera dans les ultimes moments la citation aux cordes graves de la *Marche funèbre* de la *Troisième Symphonie* de Beethoven. La partition indique à cet endroit « *In memoriam* » : hommage certes à une culture « défunte », mais également symbole sonore (inconscient ?) de la désillusion, lorsque l'on se souvient que cette marche funèbre devait être à l'origine une marche triomphale en l'honneur d'un certain général Bonaparte, avant qu'il ne devienne qui l'on sait.

Vier letzte Lieder Après le temps de l'idéalisme, puis celui du désenchantement, vint pour le compositeur âgé de plus de quatre-vingts ans (Strauss est né en 1864) le temps de la sérénité. Communion avec la nature, y compris lorsqu'elle rétracte à l'automne les promesses de l'été, abandon au destin, même s'il signifie l'adieu, suspension mystique du temps : les *Vier letzte Lieder* (*Quatre Derniers Lieder*), un recueil de quatre pièces pour voix et orchestre composées entre 1946 et 1948, célèbrent les valeurs fondamentales de l'esthétique des années de jeunesse du compositeur. Fidèle aux principes de l'écriture romantique, un orchestre tour à tour suggestif (*Frühling*), évocateur (*September*), ou « chantant » (*Beim Schlafengehen*), auquel on confie le mot

de la fin (*Im Abendrot*), enrobe de ses harmonies aux subtils dégradés modulatoires une ligne mélodique rendue éternelle par le concert (toutes les plus grandes sopranos depuis la création, en 1950, par Kirsten Flagstad) et le disque (Elisabeth Schwarzkopf). Exemple rarissime d'une œuvre anachronique (lorsqu'elle est créée, Boulez et Stockhausen ne sont plus des inconnus) qui a fini par faire l'unanimité auprès des mélomanes et des experts, les *Quatre Derniers Lieder* non seulement renversent les catégories historiques patiemment construites par la musicologie, mais épuisent par leur ineffable puissance compositionnelle tout commentaire discursif : le temps y devient exclusivement « musical », et leur écoute renvoie à un absolu bien éloigné des combats de l'histoire.

E. D.

Mardi 16 novembre - 20h

Salle des concerts

Anton Webern (1883-1945)

Quintette, pour cordes et piano

13'

*Trois Textes populaires op. 17**

2'

*Cinq Canons sur des textes latins op. 16**

4'

Concerto op. 24

7'

Six Lieder op. 14, pour soprano et instruments**

8'

entracte

Symphonie op. 21

10'

Trois Lieder op. 18, pour soprano, clarinette en *mi* bémol et guitare*

4'

Cinq Lieder spirituels op. 15, pour soprano et ensemble*

6'

Quatuor op. 22

7'

Deux Lieder op. 8, pour soprano et ensemble**

2'

Quatre Lieder op. 13, pour soprano et ensemble**

7'

Cinq Pièces pour orchestre op. 10

5'

Christiane Oelze, soprano*

Valdine Anderson, soprano**

Dimitri Vassilakis, piano

Hae-Sun Kang, violon

Ashot Sarkissjan, violon

Odile Auboin, alto

Éric-Maria Couturier, violoncelle

Ensemble Intercontemporain

Pierre Boulez, direction

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de l'Ensemble Intercontemporain et de la Cité de la musique pour la saison 2004/05.

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain.

Durée du concert (entracte compris) : 1h45

« *Exprimer un roman par un seul geste, un bonheur par une seule respiration, une telle concentration n'est possible que si l'on exclut, dans une mesure adéquate, toute sentimentalité (...)* L'exécutant sait-il à présent comment jouer ces pièces, l'auditeur comment les accueillir ? » (Schönberg, préface aux *Bagatelles* op. 9 de Webern, 1924)

À la différence de Berg dont on ne peut percevoir la pleine dimension qu'en incluant ses grands formats, Webern peut s'appréhender dans toute sa singularité dans un concert qui, comme celui-ci, ne regroupe que des pièces à effectif restreint. Tant il est vrai que sa restriction, qui n'a rien d'une réduction, valide, pour son œuvre entier, la dédicace que Webern écrit sur les *Bagatelles* en les donnant à Berg : *non multa, sed multum* (peu, mais beaucoup).

Sans la voix

Le *Quintette* de 1907 est un « travail d'élève », effectué durant la dernière année d'étude avec Schönberg. Le dispositif instrumental, l'allure des thèmes, élancés et passionnés, la plénitude du son : tout dit la profondeur de l'empreinte laissée par Brahms sur l'écriture de musique de chambre à Vienne. Dans le flot postromantique de cette pièce (un mouvement de forme sonate), une brève déflagration sonore (un trémolo de cordes sur le chevalet, *pianissimo*) suggère, comme en pointillé, une des voies qu'empruntera ensuite l'expression de Webern, qui éclatera dès les pièces opus 10 : la couleur de timbre. Tout comme le premier recueil de lieder (op. 8), le premier recueil d'orchestre de ce concert appartient à la période « aphoristique » de l'École de Vienne. Entre 1911 et 1913, Webern ne compose pas moins de dix-huit pièces pour orchestre, dont seules cinq (*Cinq Pièces pour orchestre* op. 10) seront publiées par le musicien. Avec cet opus aérien et furtif, à la sonorité si ténue que son écoute en concert ne va jamais de soi, Webern signe une forme d'« *apothéose de la petite forme* »¹. Un seul regard sur la partition, une seule écoute suffisent à s'en convaincre : cette page sonne comme une étude de *silence*, sertie, pièce

après pièce, dans des écrans chatoyants (célesta, harpe, glockenspiel, guitare : le compositeur d'*Éclat* s'en serait-il souvenu ?). Mais c'est aussi un bouleversant adieu à celui qui, en 1911, vient de mourir, achevant un imposant catalogue symphonique, apparemment aux antipodes de celui que Webern fait ici naître : Gustav Mahler, modèle vénéré des musiciens de l'École, et auquel ces pièces raffinées et elliptiques rendent hommage².

La *Symphonie* op. 21, le *Quatuor* op. 22 et le *Concerto* op. 24 forment un groupe homogène, à effectif instrumental restreint, où s'épanouit la singularité sérielle de Webern. Si titres et formes, classiques, voire préclassiques (pour les op. 21 et 22 : forme-sonate avec écriture canonique pour les premiers mouvements, jeu de variations pour les seconds mouvements) rappellent le projet schönbergien – prouver la validité de la série en « régénérant » l'ordre ancien de la musique grâce à elle –, la conception ultra-économique du matériau, servie par un maniement non moins virtuose du contrepoint, sont du pur Webern.

Le projet du *Concerto* op. 24 par exemple, avec sa série de douze sons réduite à deux intervalles (une tierce majeure et une seconde mineure³) est révélateur. Aujourd'hui, il apparaît clairement que ces trois œuvres nodales portent, pour l'auditeur, la trace d'une rupture fondamentale : celle, désormais irrémédiable, de la continuité mélodique, due au recours systématique aux grands intervalles disjoints (identifié comme « tic sériel »). Cette obsession semble canaliser, à elle seule, toute l'énergie créatrice. Ainsi, la palette des couleurs de timbres, des rythmes et des dynamiques, semble moins riche que dans la période précédente (celle des *Pièces* op. 10). L'inéluctable aventure de la « série généralisée », qui devait mener toute la génération des années 1950 (elle qui voyait dans le *Concerto* op. 24 une sorte d'« *Offrande musicale* de son époque »⁴) à l'impasse que l'on sait, visait tout simplement à redonner à toutes les dimensions de l'écriture musicale la même importance.

Avec la voix

Seul recueil vocal de la période « aphoristique » de Webern (de l'op. 7 à l'op. 11), écrit l'année qui précède les *Pièces* op. 10 qu'il préfigure, le doublé de l'op. 8 marque la rencontre, unique, de Webern avec ce prince d'une poésie du murmure et du silence, poésie vraiment si faite pour lui, que son abandon ultérieur, rétrospectivement, jette un étrange éclairage sur le rapport au texte du musicien : s'est-il senti, face à Rilke, en présence d'un double de lui-même qu'il lui fallait fuir ? Quoi qu'il en soit, la parcimonie instrumentale, que contrepointe une écriture vocale fournie (presque « belcantiste », comme en témoigne la vocalise sur « *Sieh dir die Liebenden an* », « Vois les amants », du n° 1) pour un résultat d'une grâce et d'une délicatesse extrêmes, est un des beaux exemples de rencontre au sommet entre poète et musicien.

Tout s'inverse dans la période suivante « où s'épanouit une vocalité typiquement webernienne, où s'amorce une évolution religieuse, panthéiste, en tout cas a-intellectuelle dans le choix des textes, tandis que s'opère le passage de l'atonalisme au sérialisme » (Jameux, *op. cit.*) : de l'op. 12 à l'op. 19 (soit de 1915 à 1926), dans une multiplicité de dispositifs instrumentaux différents pour chaque pièce, dont l'idée vient du *Pierrot lunaire* (1912) (variabilité instrumentale que régit, à elle seule, la publication de l'ensemble de vingt-six pièces vocales de ce concert-ci en opus distincts), Webern ne compose *que* pour la voix.

Pour entrer dans cette période intensément spéculative, qui va voir Webern adopter l'écriture sérielle pour ne jamais lui faire d'infidélité, comment ne pas évoquer, une fois encore, Schönberg qui, lui aussi, au moment de quitter le rivage de la tonalité, s'appuya sur la poésie de Stefan George (*Quatuor* op. 10 et *Livre des jardins suspendus*, op. 15) ? Cela dit, autant la série « jaillit » dans le catalogue instrumental de Schönberg au terme d'une crucifiante période d'inachèvement et voit reflourir sa création, autant l'audition regroupée des recueils op. 13 à 18 permet de vérifier l'évidente non-rupture que représente, dans l'esthétique de Webern, l'adoption de la série : la rigueur

canonique de l'op. 16 (non sériel) est telle qu'avec l'op. 17 (sériel), les analogies l'emportent sur les différences⁵. Côté poétique, on relèvera l'aura mahlérienne des op. 13 n° 2 et 3 (Hans Bethge est l'auteur des poèmes du *Chant de la terre*), ainsi que l'importance d'un autre grand contemporain, Georg Trakl, mort en 1914 (« bien propre » de Webern dans l'École de Vienne) dont l'œuvre violente, ultra expressionniste, semble curieusement aux antipodes de l'univers du « timide Webern ». Timide Webern, vraiment ?

Stéphane Goldet

¹ Dominique Jameux : *L'École de Vienne* (Paris, Fayard, 2002).

² L'expérience de l'écoute successive de la seconde *Nachtmusik* (*Septième Symphonie*, 4^e mouvement), et de la pièce IV de ce recueil, est éloquente (cf. Jameux, *op. cit.*, pp. 223-225).

³ La série de l'op. 21 réduit, par un jeu de symétrie interne, les possibilités sérielles de moitié ; celle de l'op. 24 n'étant constituée que de deux intervalles disposés en un « carré magique » qui peut se lire dans tous les sens (SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS), le matériel sériel disponible se réduit aux seules transpositions. Les séries des op. 28, 29 et 30 sont également des modèles mathématiques de même nature.

⁴ Joignant le geste à la parole, Pierre Boulez ouvrit le *Domaine Musical*, le 13 janvier 1954, avec (entre autres) tout à la fois l'*Offrande musicale* de J. S. Bach et le *Concerto* op. 24 de Webern.

⁵ « Sa stylistique était révolutionnaire avant la série, elle le demeure après elle » (Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, 1961). Un signe qui ne trompe pas : la création de l'op. 16 comme celles des opus 17 à 19, fut posthume.

Mercredi 17 novembre - 20h

Salle des concerts

Hanns Eisler (1898-1962)*Hollywood Liederbuch***Matthias Goerne**, baryton**Eric Schneider**, piano**Durée du concert (entracte compris) : 1h40****Hanns Eisler**
Hollywood Liederbuch

Composition : du 30 mai 1942

au 28 décembre 1943.

Éditeur : VEB Deutscher Verlag

für Musik, Leipzig, 1988.

Contraint à l'exil lorsque Hitler est nommé chancelier le 30 janvier 1933, Eisler séjourne dans différents pays d'Europe et aux États-Unis avant de s'installer à Los Angeles au printemps 1942. Il commence alors la composition du *Hollywood Liederbuch* (*Livre des chants hollywoodiens*), pour lequel il retient en majorité des poèmes de son ami Brecht, qu'il a rejoint en Californie ; à partir de la fin des années vingt, la collaboration des deux hommes avait donné naissance à de nombreux lieder et chœurs (parmi lesquels des chants révolutionnaires), aux musiques de scène de *Die Maßnahme* (*La Décision*) et *Die Mutter* (*La Mère*, d'après Gorki). La plupart des poèmes de Brecht datent de son exil en Finlande ; les *Élégies* ont été écrites à Hollywood pour Eisler.

Par ailleurs, le compositeur rédige lui-même le texte de *Nightmare* et choisit des poèmes de Goethe, Eichendorff, Mörike, Hölderlin, Viertel, des fragments des *Pensées* de Pascal (dans une traduction anglaise) et des extraits de la Bible. Il donne une nouvelle résonance à ces textes plus anciens en les mettant en relation avec sa situation d'exilé. Car le titre du recueil ne doit pas abuser : il ne s'agit ni d'une célébration du mode de vie américain, ni d'une musique de divertissement à la séduction superficielle. Avec amertume et ironie, l'intitulé oppose en fait la production de masse hollywoodienne, qui vise à toucher le plus grand nombre, et la tradition du lied romantique allemand, où les musiciens exprimaient leur subjectivité et leurs sentiments les plus intimes. Eisler se trouve en effet confronté à une société qui cherche avant tout le profit et oblige souvent à sacrifier ses idéaux esthétiques. Mais le *Hollywood Liederbuch* ne constitue pas seulement une critique de cet asile décevant, dénoncé en particulier dans les *Fünf Elegien*. Certains lieder, en prise directe avec l'actualité, évoquent la guerre et les victoires allemandes en Europe qui suscitent angoisse et détresse ; d'autres s'attachent à la solitude intemporelle du proscrit et à sa nostalgie du pays natal. Des pièces à la feinte insouciance alternent avec des morceaux sombres et tendus, des sarcasmes acerbes succèdent à des confidences murmurées. Si la désillusion et l'accablement dominant, quelques

lueurs d'espoir percent pourtant, l'éventualité d'un retour dans la patrie n'étant pas tout à fait abandonnée. La diversité des sentiments et des images va de pair avec une grande variété stylistique. Le recueil mélange le dodécaphonisme, des enchaînements harmoniques et des profils mélodiques empruntés à la musique de cabaret et au jazz, des allusions au chant populaire et à la valse viennoise, des accents qui rappellent le romantisme ou l'expressionnisme. Toutefois, l'ensemble conserve une indéniable unité, par l'usage d'un débit syllabique et d'une vocalité qui préserve en permanence l'intelligibilité du texte ; refusant l'emphase et le sentimentalisme, Eisler privilégie la clarté et le dépouillement de l'écriture, la sobriété et l'intériorité de l'expression, la concision et la concentration de la forme. Ses aphorismes musicaux tiennent ainsi le tragique à distance, tout en faisant ressortir avec intensité le malaise de l'exilé et la cruauté de sa condition.

L'après-guerre a laissé dans l'ombre les métaphores poétiques et le message à la fois politique et humaniste du musicien, lequel n'a pas connu de son vivant de création publique du *Hollywood Liederbuch*. La partition s'est cependant imposée peu à peu, apparaissant comme l'une des œuvres majeures pour voix et piano du XX^e siècle. Eisler n'avait peut-être pas écrit en vain, dans l'esquisse d'une préface : « *Dans une société capable de comprendre et d'aimer un tel recueil de chants, il fera bon vivre, sans danger. Ces morceaux sont écrits dans la foi d'un tel avenir.* »

Hélène Cao

Vendredi 19 novembre - 20h

Salle des concerts

Alban Berg (1885-1935)

Sieben frühe Lieder – version avec orchestre

Nacht
Schilflied
Die Nachtigall
Traumgekrönt
Im Zimmer
Liebesode
Sommertage
14'

entracte

Hanns Eisler (1898-1962)

Deutsche Sinfonie op. 50

Präludium
An die Kämpfer in den Konzentrationslagern
Etüde für Orchester
Erinnerung (Potsdam)
In Sonnenburg
Intermezzo für Orchester
Begräbnis des Hetzers im Zinksarg
Bauernkantate : Mißernte – Sicherheit – Flüstergespräche – Bauernliedchen
Arbeiterkantate
Allegro für Orchester
Epilog
65'

Sophie Koch, mezzo-soprano

Birgit Remmert, alto

Eike Wilm Schulte, baryton

Kurt Rydl, basse

Jean-Louis Depoil, récitant

Pierre Roux, récitant

Chœur de Radio France

Norbert Balatsch, chef de chœur invité

Orchestre Philharmonique de Radio France

Eliahu Inbal, direction

Coproduction Cité de la musique, Radio France

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

Durée du concert (entracte compris) : 2h

Alban Berg *Sieben frühe Lieder*

Composition avec piano : 1905-1908.
Création : trois des lieder (3, 4 et 6)
furent donnés le 7 novembre 1907
dans leur version avec piano par
Elsa Paceller au sein d'un concert
d'élèves de Schönberg.
Création de la version révisée avec
orchestre en 1928.
L'œuvre est dédiée à sa femme Héléne.
Effectif : 2 flûtes, 3 hautbois,
3 clarinettes, 3 bassons –
4 cors, 1 trompette, 2 trombones –
percussion – 1 harpe, 1 célesta – cordes.
Éditeur : Universal Edition.

Berg compose, dans ses années de jeunesse, près d'une centaine de lieder avec piano, restés pour la plupart inédits du vivant du compositeur – ce dernier en ayant interdit l'exécution ou la publication. Firent exception, avec deux autres, sept lieder qu'il choisit d'orchestrer en 1928 pour former les *Sieben frühe Lieder* (*Sept Lieder de jeunesse*).

Composés alors que Berg a entre vingt et vingt-trois ans, au cœur de la période cruciale d'apprentissage avec Schönberg, ces sept lieder présentent, dans une veine post-romantique et de manière condensée, les facettes d'un style en gestation. S'y affirme également la présence d'une subjectivité entièrement tournée vers le lyrisme : la voix est ici le médium d'une prise de parole volontaire et intense, mais aussi le lieu où le sujet lyrique, naissant, « *se concentre et se vaporise* », comme le disait Baudelaire.

Bouleversant l'ordre chronologique de composition, Berg agence l'ensemble de manière à estomper toute progression stylistique trop évidente. Le cycle est encadré par deux des derniers lieder, parmi les plus accomplis (*Nacht* et *Sommertage*) : les seuls accompagnés de l'orchestre au complet. Le premier, de coupe tripartite (comme le suggère le texte), s'ouvre sur un passage à l'allure statique et indécise – fondé sur la gamme par tons – et s'éclaire, en sa partie centrale, d'un *la* majeur rayonnant, servant de point de départ à de lumineuses modulations. Le retour de l'univers initial se teinte d'inquiétude et se délite dans des sonorités proches de Debussy – dont Berg connaissait parfaitement la musique. Le dernier lied, *Sommertage*, fait montre d'une rigueur de développement thématique portant la marque de l'apprentissage schönbergien, non moins que l'empreinte expressive de Strauss. Il se déploie en trois gestes, tendus vers l'exclamation finale de la cadence en *ut* majeur, immédiatement minorisée.

Au centre est placée la vision transfigurée du *Traumgekrönt* de Rilke, que Berg tenait pour un de ses meilleurs lieder ; c'est en tout cas l'un des plus singuliers du cycle. Les plus anciens, *Die Nachtigall* et *Im Zimmer*, placés de part et d'autre de ce centre, ainsi que *Schilflied*, plus tardif, s'inscrivent plus étroitement dans la tradition brahmsienne. Ils sont respectivement orchestrés pour les

cordes seules et pour les vents accompagnés de la harpe et du célesta, alors que le dernier reprend la configuration soliste de la *Symphonie de chambre* de Schönberg. *Liebesode* enfin, à l'image du cycle entier, célèbre, dans des accents wolffiens, la fusion de la nature apaisée et des êtres amoureux, portés par leurs « *rêves éperdus d'ivresse et de ferveur* ».

Cyril Béros

Hanns Eisler *Deutsche Sinfonie*

Composition : 1935-1947, ajout en
1958 du n° 3 « Étude pour orchestre »
(repris du Finale de la 1^e Suite pour
orchestre, composé en 1930)
et de l'« Épilogue ».
Création le 24 avril 1959 à la
Staatsoper de Berlin (RDA).
Textes : Bertolt Brecht
(sauf le n° 8 a-c : Hanns Eisler, d'après la
nouvelle d'Ignazio Silone
« Pain et vin »).

En Juillet 1935, Hanns Eisler fait part, dans une lettre envoyée de Moscou à son ami Bertolt Brecht, d'une idée pour une œuvre nouvelle :

« (...) je veux écrire une grande symphonie qui aura pour sous-titre "Symphonie des camps de concentration". J'utiliserai, dans quelques passages, un chœur ; il s'agira néanmoins exclusivement d'une œuvre orchestrale. J'utiliserai tes deux poèmes : Enterrement de l'agitateur dans un cercueil de fer blanc (il constituera la partie médiane d'une marche funèbre de grande envergure) et Aux combattants des camps de concentration. ¹»

Deux ans auparavant, l'arrivée au pouvoir d'Hitler avait contraint Eisler et Brecht à fuir l'Allemagne. Tous les espoirs mis dans la réalisation d'un art politique directement relié à la *praxis* révolutionnaire s'éloignent pour un temps. Les *Chœurs ouvriers*, les *Chants de combats* ou encore les pièces didactiques qu'ils avaient conçus ensembles, telles *La Décision* (1930) ou *La Mère* (1932), et dans lesquelles pouvaient se mêler chœurs ouvriers, musiciens professionnels, groupes d'amateurs et troupes d'agit-prop, sont désormais privés du terreau culturel où ils avaient vu le jour et trouvaient leur efficacité sociale. Avec l'exil, cet héritage doit être repensé à nouveaux frais : d'une part, en ce milieu des années trente, l'heure n'est plus au combat fratricide entre partis communistes et réformistes sociaux-démocrates, mais au regroupement des forces antifascistes en un front unique ; d'autre part « *l'avant-garde se trouve dans une situation extrêmement*

*difficile. Isolée des larges masses, elle est menacée d'anéantissement par le fascisme. De l'autre côté, elle craint que le front populaire, seule force capable de battre Hitler, ne lui reste fermé et ne fasse baisser son niveau.² » C'est dans ce contexte que naît l'œuvre qui occupera Eisler plus de dix années et deviendra son *opus magnum* : la *Deutsche Sinfonie* (Symphonie allemande).*

L'œuvre s'apparente à un vaste oratorio composé de huit parties chantées entre lesquelles s'insèrent trois mouvements orchestraux (n° 3, 6 et 10). Ces derniers peuvent être entendus comme les trois mouvements détachés d'une symphonie à l'intérieur de l'œuvre : successivement un *Allegro energico* ; puis un *Intermezzo* qui tient lieu de mouvement lent renfermant un épisode central aux allures de scherzo ; et enfin un nouvel *Allegro energico* à valeur de final qui transforme les éléments du prélude initial en un mouvement enlevé et grinçant. Ces épisodes instrumentaux, parce qu'ils reprennent certains éléments des autres sections – séries, thèmes ou caractères – sont autant de moments réflexifs qui scellent l'ensemble, en même qu'ils indiquent les jalons essentiels de la progression formée par les parties chantées.

En effet, Eisler ordonne les différents numéros selon une « dramaturgie » qui va s'élargissant et s'intensifiant à mesure que se dévoile le sujet implicite de la *Symphonie allemande*. Partant de la dénonciation de l'horreur des camps et de la répression nazie (n° 2 : « Aux combattants des camps de concentration », n° 3 : « À Potsdam sous les chênes » et n° 5 : « Sonnenburg »), l'œuvre développe un esprit de révolte qui se fait de plus en plus vif dans les trois cantates qui exaltent à la suite les trois figures de l'intellectuel subversif (n° 7 : « Enterrement de l'agitateur dans un cercueil de fer blanc »), du paysan (n° 8 : « Cantate du paysan ») et de l'ouvrier (n° 9 : « Chanson de l'ennemi de classe »). L'œuvre affirme finalement ce qui apparaît à Eisler comme la vérité cachée de l'époque : celle de la relation entre le capitalisme et le fascisme, dont l'idéologie du dernier, nationaliste et raciste, détruit la conscience de classe. Les derniers paragraphes du poème Brecht disent :

« Tambour, nous sommes des ennemis de classe
Ton roulement ne peut couvrir cela !
Industriel, Général ou junker,
Notre ennemi, c'est cela que tu es !
(...)
Du haut vers le bas, ainsi va la pluie,
Et tu es, toi³, mon ennemi de classe ».

L'œuvre mobilise pour convaincre des ressources musicales variées, allant de la musique pure atonale – Eisler fut l'élève de Schönberg – à l'emprunt distancié aux musiques populaires qui n'est pas sans évoquer la démarche mahlérienne. Les cantates, chansons et airs, s'appuyant principalement sur les textes tirés du recueil *Chansons, Poèmes et Chœurs*, qu'Eisler et Brecht publient à Paris en 1934 dans un esprit de résistance antifasciste en exil, doivent plus directement aux chansons, chœurs et cantates de la période avant-gardiste radicale de la fin de la République de Weimar, mais intégrées ici dans un ensemble qui sonne comme un vaste regard rétrospectif sur l'histoire du mouvement ouvrier allemand et la production musicale de Hanns Eisler.

Cyril Béros

¹ Cité dans Albrecht BETZ, *Musique et politique : Hanns Eisler*, Le Sycomore, 1982.

² Hanns Eisler et Ernst Bloch, « Art d'avant-garde et front populaire » [1937], repris dans Hanns Eisler, *Musique et politique*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

³ C'est Hitler qui est ici désigné.

Samedi 20 novembre - 20h

Salle des concerts

Richard Wagner (1813-1883)

Lohengrin

Prélude

8'

Arnold Schönberg (1874-1951)

Gurrelieder – extrait

Lied der Waldtaube

13'

Concerto pour violon op. 36

Poco allegro

Andante grazioso

Allegro

32'

entracte

Alban Berg (1885-1935)

Trois Extraits de Wozzeck

20'

Arnold Schönberg

Verklärte Nacht op. 4

Sehr langsam – Breiter – Schwer betont – Sehr breit und langsam –

Sehr ruhig

30'

Yvonne Naef, mezzo-soprano

Christian Tetzlaff, violon

Orchestre de la Tonhalle de Zurich

Michael Gielen, direction

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique, et sera diffusé le 23 décembre à 20h.

Durée du concert (entracte compris) : 2h20

Richard Wagner

Prélude de Lohengrin

Composition : 1845-50.

Création le 28 août 1850 à Weimar
sous la direction de Franz Liszt.

Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois,

3 clarinettes, 3 contrebassons – 4 cors,

3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba –

timbales – cordes (8/7/6/5/4).

Musiciens, poètes et écrivains ont tous souligné le rôle fondamental de la couleur dans *Lohengrin* et particulièrement dans le prélude instrumental qui ouvre le drame. Comment ce prélude que Liszt décrit « *comme une sorte de formule magique* » donne-t-il cette impression de clarté, de lumière, d'apesanteur évoquée par Baudelaire dans sa fameuse étude écrite en 1861 sous le choc de la découverte de Wagner ? « *Je me sens délivré des liens de la pesanteur (...) je me peignis (...) une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse.* » Wagner a repris dans cette œuvre le principe de la définition d'un personnage par une couleur instrumentale spécifique. Mais il va dépasser ce simple niveau symbolique pour faire du timbre un élément structurel de la forme, et c'est essentiellement par l'orchestre que Wagner va réaliser cette fusion idéale du poème et de la musique. L'ensemble du prélude suggère l'approche, la présence, puis l'éloignement de cet univers sublime en mettant en scène le thème du Saint-Graal, thème fondamental de l'opéra. Ainsi, la première idée qu'impose le prélude est d'ordre acoustique : les violons, dans le registre suraigu, sont divisés en huit parties. Le premier symbole des lieux élevés est exprimé par ces notes aiguës et la hauteur sonore joue un rôle fondamental et soutenu. Dans cette résonance symbolique, un motif des bois s'infiltré, s'étoffe dans les profondeurs de l'orchestre, avant de retentir dans une nuance forte. Les changements continuels de dynamique, de registre, de couleur sonore évoquent les thèmes majeurs de l'opéra. Et pour exprimer cet univers mystique, pour en suggérer la pureté, Wagner sollicite une écriture symbolique. Après les hauteurs et les intensités, la lenteur générale du mouvement suggère une immobilité toute hiératique. Les trémolos des cordes, le frémissement des sons évoquent le scintillement d'une étoile, la palpitation de l'univers. Ainsi *Lohengrin* s'approche-t-il des mortels pour s'en retourner vers les sphères inviolables où repose le Saint-Graal.

Cécile Gilly

Arnold Schönberg *Lied der Waldtaube*

Le *Lied der Waldtaube* constitue la fin de la première partie des *Gurrelieder*.
Composition : 1900-1901/1911 (orchestration).
Création : le 23 février 1913 à Vienne sous la direction de Franz Schreker.
Effectif : 8 flûtes, 5 hautbois, 7 clarinettes, 5 bassons – 10 cors, 4 trompettes, 7 trombones, 1 tuba – timbales – percussions – 4 harpes – cordes.
Éditeur : Universal Edition.

Le *Lied der Waldtaube* (*Chant du ramier*) constitue le sommet expressif et le point de bascule dramatique du vaste cycle que forment les *Gurrelieder*. Révélant la mort de Tove, jeune fille dont s'est épris le roi Waldemar, le lied exalte, dans une forme calquée sur les strophes libres du poème de Jens Peter Jacobsen, le souvenir encore brûlant de leur amour et préfigure l'errance à venir du roi, déchiré entre la résignation et la révolte contre le destin. Sur le plan du langage, l'œuvre porte à son point de saturation ultime l'héritage wagnérien – fil continu de la composition, harmonies fuyantes redevables à *Tristan*, présence de leitmotive – non moins que l'empreinte expressive de Richard Strauss.

Cyril Béros

Concerto pour violon

Composition : octobre 1934-novembre 1936. Création : le 6 décembre 1940 à Philadelphie par Louis Krasner, direction Leopold Stokowski.
Dédié « à mon cher ami et compagnon de lutte Anton von Webern ».
Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 3 tubas – percussions – cordes.
Éditeur : Shirmer.

C'est au début de son exil aux États-Unis, en octobre 1934, avant que Berg ne commence le sien, que Schönberg compose son *Concerto pour violon*, dont les premières esquisses datent de 1922. Le même violoniste, Louis Krasner, allait créer ces deux œuvres du maître et de l'élève. Schönberg achève sa partition en novembre 1936, onze mois après la mort de son disciple. Davantage que le *Concerto* « À la mémoire d'un ange » de Berg, le *Concerto* de Schönberg, destiné à Jasha Heifetz qui préféra renoncer, se place dans la tradition du violon concertant : trente minutes de virtuosité pure, aussi diabolique (doubles cordes, sauts, pizzicatos, sons harmoniques, etc.) que du Paganini. En outre, l'orchestre n'est pas moins sollicité que le soliste. Cela seul peut expliquer la rareté de ce concerto dans les salles de concert. Naturellement sérieuse, si l'on en juge l'époque de sa genèse, l'œuvre compte selon le schéma classique trois mouvements séparés qui présentent successivement forme sonate, lied et marche. Cette trilogie est gorgée de références thématiques, ce à quoi l'incite l'écriture dodécaphonique, les similitudes des intervalles mélodiques resserrés avec lesquels le violon lance les premier et dernier mouvements étant les plus patentes. Les trois mouvements se subdivisent à leur tour en sections

classiques : exposition, développement, réexposition, le développement étant chez Schönberg toujours continu, la réexposition jamais littérale. L'atmosphère du *Poco allegro* initial est grave, malgré une section centrale plus vive comprenant une valse au sein de son développement. L'*Andante grazioso* central est plus aérien et féérique, et, après un apogée tendu à l'extrême, se dilue dans une cadence à l'orchestration extraordinairement transparente. L'*Allegro* final présente la musique la plus énergique et extravertie de la partition mais, comme les mouvements qui précèdent, sa texture polyphonique est particulièrement dense, peaufinée jusqu'en ses détails les plus infimes. La cadence conclusive associe soliste et percussion.

Bruno Serrou

Alban Berg *Trois Extraits de Wozzeck*

Composition de l'opéra : 1922-23. Création de la suite : en juin 1924 à Francfort par Hermann Scherchen.
Effectif : 4 flûtes, 4 hautbois, 5 clarinettes, 3 bassons, 1 contrebasson – 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba – timbales – percussion – 1 harpe, 1 célesta – cordes.
Éditeur : Universal Edition.

1923 est pour Berg l'année des premiers grands succès publics, notamment avec la création à Salzbourg de son *Quatuor à cordes* op. 3. C'est à cette occasion que le chef d'orchestre Hermann Scherchen lui suggère de réunir, à partir de l'opéra *Wozzeck* terminé en 1922, une suite pour orchestre destinée à faire connaître l'œuvre auprès du public et des maisons d'opéra. La version de concert des *Trois Fragments*, ainsi que la réduction pour piano de l'opéra, disponible dès 1922, prépareront la création – retentissante – de *Wozzeck* à Berlin en 1925 par Erich Kleiber.

Ces *Trois Extraits*, même s'ils se concentrent sur les pages les plus expressives en relation avec le personnage de Marie, esquissent, de manière fulgurante, le ton et la densité du drame entier. Webern dira : « *Oui toute la tragédie de cette femme y est contenue. Et bien que les deux hommes n'apparaissent même pas, on sait tout.* » Les passages instrumentaux choisis, intimement liés aux ressorts dramatiques de l'opéra et à la révélation des forces psychiques et sociales en jeu, signent ici leur présence, loin de toute description naïve. Le premier fragment commence dans l'atmosphère inquiétante des premières hallucinations de *Wozzeck*.

Marie, mère de leur enfant illégitime, regarde passer la musique militaire, conduite par le tambour-major : celui qui deviendra son amant. Trahie par son admiration, elle ferme la fenêtre (brusque changement de texture orchestrale, la musique militaire disparaît) et chante une berceuse à son enfant.

Second fragment : Marie seule dans sa chambre, assaillie par la culpabilité d'avoir trompé Wozzeck, cherche réconfort dans la lecture de la Bible. L'expression déchirée de ses pensées est traduite par des contrastes de vocalité, dans une série de sept courtes variations suivie d'une fugue sur le même thème : parabole de la femme adultère, rejet de son enfant, récit d'un conte à son enfant, allusion à Wozzeck, imploration du pardon.

Le troisième fragment s'ouvre sur la mort de Wozzeck. Revenu sur le lieu de son crime faire disparaître le couteau oublié là – il a assassiné Marie dans un accès de folie –, il s'avance dans l'eau de l'étang pour jeter l'arme au loin et se noie. La texture orchestrale et les montées successives en relais (cordes et vents) évoquent le corps englouti par les eaux calmes de l'étang et l'étrangeté de l'endroit où la catastrophe s'est précipitée. Après un interlude *adagio* (ré mineur) dans un style proche de Mahler, au cours duquel reviennent à la surface les réminiscences musicales du drame, nous sommes à nouveau devant la maison de Marie pour ce qui est aussi la scène finale de l'opéra. Des enfants jouent avec le fils de Marie et lui apprennent la mort de sa mère. Une comptine évoque leurs jeux (hopp ! hopp !) mais l'enfant ne semble pas comprendre. Cette scène est construite sur un *perpetuum mobile* (balancement rythmique obstiné) indiquant à la fois l'insouciance du monde enfantin (grâce à une orchestration lumineuse et transparente) et, par son insistance et sa suspension soudaine, la reprise de la tragédie humaine qui s'est jouée, indéfiniment.

Cyril Béros

Arnold Schönberg *Verklärte Nacht*

Composition : 1899/1942 (version pour orchestre à cordes).
Création de la version pour orchestre en 1943 à Los Angeles.
Effectif : orchestre à cordes.
Édition : Universal Edition/Birnbach.

Il est difficile aujourd'hui d'imaginer que *Verklärte Nacht* (*La Nuit transfigurée*) ait pu provoquer lors de sa création un véritable scandale. La société de concerts de Vienne en refusa même l'exécution à cause de certaines audaces harmoniques. À propos d'un passage de l'œuvre, Schönberg rapporte : « *L'avis général fut : "On dirait que des musiciens d'orchestre donnant Tristan et Isolde de Wagner ont tout à coup perdu le fil de la partition et jouent chacun de leur côté"* ». Avec *La Nuit transfigurée* apparaît une forme d'incompréhension qui accompagnera Schönberg tout au long de sa vie. Et ceux qui lui reprochent son langage d'alors seront sans doute ceux-là mêmes qui, au moment de son passage à l'atonalité, l'accuseront de n'avoir pas « *continué de composer dans le même style* ». Comme l'explique Schönberg lui-même, son œuvre doit pourtant à la double influence historique de Brahms et de Wagner, visiblement insuffisante « *à calmer le public ou à le rassurer* ». De Wagner, le compositeur retient d'abord le « *traitement thématique d'une cellule, développée au-dessus d'une harmonie très changeante* ». S'il s'inspire de Brahms pour la formation instrumentale et pour sa « *technique de développement par variation* », il s'en écarte cependant pour introduire dans l'univers « pur » de la musique de chambre l'esprit de la musique à programme. Placé en exergue à la partition, le poème de Richard Dehmel, tiré du recueil *Weib und Welt* (*Femme et monde*, 1896) irrigue de sa teneur émotionnelle toute la composition. C'est, à la nuit tombée, le dialogue entre un homme et la femme qu'il aime, laquelle lui avoue attendre un enfant d'un autre. Au pardon de l'homme et au triomphe de l'amour correspond la transfiguration par le mode majeur du thème principal, exposé après l'introduction lente du début de l'œuvre dans la tonalité sombre de *ré* mineur.

Eurydice Jousse

Dimanche 21 novembre -16h30

Amphithéâtre

Hans Erich Apostel (1901-1972)*Quatuor à cordes n° 1, op. 7*

Allegro risoluto

Largo et variations

Presto ma non troppo

Largo assai

23'

Roberto Gerhard (1896-1970)*Gemini*, pour violon et piano

12'

Anton Webern (1883-1945)*Trio à cordes op. 20*

Sehr langsam

Sehr getragen und ausdrucksvoll

9'

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)*Quatuor à cordes n° 3, op. 19*

Allegretto – Allegro

Thema mit variationen

Romanze

Burleske

24'

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain :**Jeanne-Marie Conquer**, violon**Ashot Sarkissjan**, violon**Christophe Desjardins**, alto**Éric-Maria Couturier**, violoncelle

Coproductio Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

Durée du concert : 1h20 sans entracte**Hans Erich Apostel***Quatuor à cordes n° 1*

Composition : 1935.

Dédicace : Alban Berg, pour son cinquantième anniversaire.

Effectif : quatuor à cordes.

Éditeur : Universal Edition.

Quatre œuvres et quatre compositeurs pour une cinquième figure omniprésente bien qu'apparemment manquante : Arnold Schönberg, brièvement élève puis beau-frère de Zemlinsky, incomparable théoricien et pédagogue avant de devenir le chef de file de l'École de Vienne, qui enseigna la composition à de jeunes musiciens aussi différents que Gerhard ou Apostel. Après une première formation reçue au conservatoire de Karlsruhe, sa ville natale, et un premier engagement comme chef d'orchestre et chef de chant au Badisches Landestheater, Hans Erich Apostel travailla donc avec Schönberg dès 1921, se perfectionnant quatre ans plus tard auprès d'Alban Berg. Dès les premières mesures du *Quatuor* op. 7, l'héritage est évident : à l'unisson, les instruments égrènent le total chromatique, douze notes faisant apparaître un accord parfait (sons 2-4) avant de se lancer dans une succession ascendante de tons et demi-tons. Mais l'hommage à Berg se précise lorsque, au début du scherzo, le nom du maître se mêle à celui du disciple selon les jeux de lettres établis : Alban Berg, A = *la*, B = *si* bémol ; Hans Erich Apostel, H = *si* bécarre, E = *mi* et A = *la*. Une dissonance et un bref dessin mélodique récurrents, qui devaient sans doute rappeler à leur destinataire, Alban Berg, les anagrammes de son propre *Concerto de chambre*, offert à Schönberg à l'occasion, là aussi, de son cinquantième anniversaire. Certes, de telles allusions ne seront perçues que par ceux qui en possèdent les codes, mais d'autres reconnaîtront le thème varié, extrait du deuxième acte de *Wozzeck*. Et si un cinquième mouvement devait initialement s'ajouter à l'ensemble, la mort soudaine de Berg en décida autrement, laissant l'œuvre s'interrompre sur le mouvement lent.

Roberto Gerhard *Gemini [Gémeaux]*

Composition : 1966.
Commande : Dr. and Mrs. Morris Hochberg.
Création : le 24 septembre 1966 au Commonwealth Institute de Londres, par Yfrah Neaman, violon et Susan Bradshaw, piano, sous le titre *Duo concertante*.
Dédicace : « for Morris and Sylvia Hochberg ».
Effectif : piano, violon.
Éditeur : Oxford University Press.

Né en 1936 en Catalogne dans une famille originaire de Suisse allemande (par son père) et d'Alsace (par sa mère), Roberto Gerhard fut l'élève de Granados et de Felipe Pedrell avant de rencontrer Schönberg et de devenir son élève en 1923. Installé à Barcelone, il accueillit notamment son ancien professeur en 1931. Bien plus tardive, sa pièce pour violon et piano *Gemini* révèle son penchant pour l'astrologie et les signes zodiacaux : « *Je crois, expliquait-il, que toutes les personnes nées sous un même signe possèdent certains traits de caractère en commun* ». Références aux gémeaux, piano et violon semblent s'ignorer avant de se refléter l'un l'autre, et de se mêler enfin. Du grave à l'aigu, du plus fort au plus doux, ils s'illustrent chacun à leur tour dans les extrêmes comme pour mieux se rencontrer dans le juste milieu. Chaque instrument est lui-même doté d'une double personnalité, alternant cordes frottées ou pincées pour le violon, profitant des sons percussifs – voire bruitistes – pour le piano.

Anton Webern *Trio op. 20*

Composition : 1927.
Création : 16 janvier 1928 à Vienne par les membres du Wiener Streichquartett (Rudolf Kolish, violon, Eugen Lehner, alto, Benar Heifetz, violoncelle).
Effectif : violon, alto, violoncelle).
Éditeur : Universal Edition.

La formation du trio à cordes tient une place singulière dans le catalogue webernien, inaugurant l'adoption de la technique dodécaphonique avec le *Mouvement* de 1925, pour ce qui est des œuvres numérotées du moins. Recourant à des structures classiques, et plus particulièrement au rondo et à la forme sonate, le *Trio à cordes* op. 20 préserve certains repères indispensables à l'auditeur tout en démontrant l'inéluctabilité de la méthode schönbergienne. Mais il révèle aussi une appropriation très personnelle de cette méthode et, s'intéressant aux parentés morphologiques des transformations et transpositions sérielles, associe plusieurs pensées formelles. L'organisation rigoureuse des douze sons est assortie d'un travail plus thématique, tandis que la disposition des divers éléments dans l'espace annonce une « sériation » des motifs eux-mêmes, au-delà de la « sériation » des seules notes. Ainsi, par des moyens apparemment étrangers à la série mais s'inscrivant progressivement dans sa logique, Webern résout en partie le paradoxe de l'œuvre sérielle, à savoir reposer sur un excès d'ordre sans que cet ordre puisse être perçu, jusqu'à donner l'impression que l'œuvre est totalement désordonnée.

Alexander von Zemlinsky *Quatuor à cordes n° 3*

Composition : 1924.
Création : en octobre 1924 par le Buxbaum Streichquartett à Leipzig.
Dédicace : « Meinem Freunde Professor Friedrich Buxbaum ».
Effectif : quatuor à cordes.
Éditeur : Universal Edition.

Un premier mouvement soumis à la forme sonate traditionnelle, un second faisant office de scherzo tout en recourant par sept fois au principe de la variation, un troisième clairement tripartite et un dernier reprenant, selon la tradition encore, la coupe du rondo : avec cette nouvelle œuvre, Zemlinsky semble à son tour accepter l'héritage viennois du quatuor comme pour se fondre totalement dans son histoire. Mais il est une autre référence qui surgit à travers le titre du finale, référence à la *Neuvième Symphonie* de Mahler. Simple hommage à celui qui l'avait invité, en 1907, à prendre la fonction de chef à l'Opéra Impérial ? La présence du maître de la symphonie était déjà évidente dans le *Deuxième Quatuor* op. 15, mêlée à une dédicace à Schönberg et à une citation de la *Nuit transfigurée*. Néanmoins, il y a surtout, dans ce nouveau quatuor, une prise de position vis-à-vis des préceptes esthétiques en expérimentation. Sans se lancer dans l'exploration de la forme aphoristique telle qu'on la découvre chez Schönberg ou Webern, Zemlinsky profite de glissements de tons incessants pour donner l'impression d'une fragmentation, ou plutôt d'une distanciation constante. Les variations se traduisent moins par l'ornementation ou la transformation progressive du thème que par sa déformation, voire sa quasi dislocation. Et les dissonances de l'accompagnement, « sans expression » à la fin de la *Romance*, sont des plus éloquentes. D'où la difficulté d'opter pour toute interprétation ; l'œuvre visionnaire se retourne vers son propre passé, emprunte une part de son matériau au quatuor précédent. En 1914, Zemlinsky réunissait les mouvements de son opus 15 dans une grande forme de rondo, un peu comme Schönberg l'avait fait lui-même pour sa *Symphonie de chambre* à partir de la forme sonate. Dans chaque partie, et plus précisément aux points cruciaux de l'articulation, une même idée, point de repère aux fonctions organiques ambivalentes et à la justification formelle presque contredite par son désir d'échappée lyrique incoercible. « *Tout est-il donc clownerie ?* » s'interrogeait Horst Weber*. Décélable dans la *Burleske* du *Troisième quatuor*, cette même

idée se trouve maintenant mariée à des accents folkloriques et échos de danses, dont le cheminement tonal semble teinté d'une ironie grinçante.

*Auteur d'une importante biographie de Zemlinsky (Vienne, 1977), Horst Weber a signé une présentation remarquable des quatuors de Zemlinsky et du *Premier Quatuor* d'Apostel à l'occasion de leur enregistrement par le Quatuor LaSalle (Deutsche Grammophon, 1982).

François-Gildas Tual

Mardi 23 novembre - 20h
Amphithéâtre

Arnold Schönberg (1874-1951)
Quatuor à cordes n° 1 en ré mineur op. 7
Nicht zu rasch
Kräftig. Nicht zu rasch
Mäßig. Langsame viertel
Mäßig. Heiter
42'

entracte

Quatuor à cordes n° 4 op. 37
Allegro molto, energico
Comodo
Largo
Allegro
31'

Quatuor Prazák
Václav Remes, violon
Vlastimil Holek, violon
Josef Kluson, alto
Michal Kanka, violoncelle

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Né au XIX^e siècle dans la civilisation du quatuor à cordes, mort il y a une cinquantaine d'années dans la capitale de la musique de film, Schönberg laisse une série de quatuors dont l'histoire peut être comprise comme un double mouvement de reformulation et de décontextualisation de la tradition du quatuor, de Vienne à Los Angeles.

Ses premiers essais aboutis, comme le quatuor de 1897 en *ré* majeur, sans numéro d'opus, procèdent d'une pratique intensive de la musique de chambre, par l'écoute et la lecture autant que l'exécution et la composition. Comme le rappellera Schönberg dans un texte de 1936, il avait écrit ses toutes premières « compositions » – des duos de violon imitant le style de Pleyel ou Viotti – au fur et à mesure qu'il apprenait à jouer de l'instrument ; à l'adolescence, ses premiers achats de partitions allèrent à Beethoven, notamment aux *Quatuors* op. 59 « Razoumovski » et à la *Grande Fugue* op. 133 (« à la minute, ajoute-t-il, je fus possédé par le besoin urgent d'écrire des quatuors à cordes ») ; enfin, grâce à son ami Oskar Adler qui lui apprenait les rudiments de l'harmonie, il put réunir un quatuor de fortune pour déchiffrer le répertoire classique.

Les premiers quatuors inscrits à son catalogue participent d'un contexte général d'abondance des partitions créées et diffusées à Vienne et dans le monde germanique en général : Schönberg et ses contemporains reconduisent des traditions interprétatives et compositionnelles bien vivantes. S'appuyant sur la solidité de ce genre pour innover – par l'extension et le brouillage des frontières formelles et harmoniques –, les *Quatuors* op. 7 et 10 mirent en crise la relation entre le compositeur et le public, crise matérialisée par deux des principaux scandales de la carrière de Schönberg – tapage pendant la création, polémique à rebondissements dans la presse et autres pratiques de l'indignation collective.

Bien que conçu au moyen de la méthode de composition avec douze sons (qui sera définitivement associée au cliché d'un Schönberg révolutionnaire), le *Troisième Quatuor* ne déclenche pas d'aussi vives réactions. À une époque où beaucoup de jeunes compositeurs s'interrogent sur la façon

de mettre en musique la modernité du monde des années vingt, ou encore sur celle d'articuler engagement politique et composition musicale, Schönberg écrit un quatuor – figure de la musique pure – de facture classique, presque néoclassique. Le *Quatrième Quatuor* s'inscrit aussi dans cette veine, mais au sein d'un contexte musical bien différent puisque Schönberg est alors exilé aux États-Unis, au plus loin du terreau sur lequel s'était développée la tradition musicale dont il voulait forcer le renouveau au moyen des techniques de composition élaborées pendant les années vingt. Schönberg n'est alors plus du tout en prise – fût-ce pour le contredire ou s'en émanciper – sur son environnement sonore immédiat.

Les quatre quatuors peuvent se diviser en deux groupes de deux du point de vue du langage : les premiers portent l'écriture musicale aux frontières de la tonalité ; les deux derniers exploitent la méthode de composition avec douze sons et pointent vers son dépassement en en faisant un outil toujours plus profondément intégré dans l'écriture. Comme l'a fait remarquer le musicologue Reinhold Brinkmann, ce sont paradoxalement les deux plus tardifs qui sont les plus proches de la tradition classique viennoise : ils comportent quatre mouvements clairement définis dont le premier suit la forme sonate, le dernier est un rondo d'esprit haydnien, et l'un des deux centraux est un intermezzo. Au contraire, les quatuors de 1905 et 1908 voyaient des paramètres habituellement secondaires – dynamique, phrasé, tempo, modes de jeux instrumentaux – assumer des fonctions structurantes aussi importantes, voire davantage, que les paramètres principaux, hauteurs et durées.

À travers le passage d'une planète musicale à l'autre, dont ces quatuors contournent en quelque sorte le nœud (la période dite atonale des années 1908-1923), se lit la permanence d'une pratique d'écriture stricte réinstaurant l'équilibre entre harmonie et contrepoint grâce à la notion de variation développante.

Aussi la lecture qu'en donne le quatuor Prazák, en groupant le premier et le dernier d'une part, et les deux

centraux d'autre part, permet-elle de saisir cette tension esthétique selon deux échelles temporelles distinctes, tout en mettant en évidence des relations inattendues entre les œuvres : continuités entre le premier et le quatrième, qui tiendraient à la façon dont Schönberg use d'une technique de composition lorsqu'il en achève l'exploration (la tonalité post-wagnérienne dans le premier cas, la méthode de composition avec douze sons dans le deuxième) ; contrastes entre le deuxième et le troisième qui, à vingt ans de distance, assignent un poids structurel inverse aux différents paramètres du son.

Arnold Schönberg *Quatuor n° 1*

Composition : été 1904-septembre 1905.
Création : le 5 février 1907 à Vienne
par le Quatuor Rosé.

Les contrastes dramatiques, les effets de surprise, voire la brusquerie de ce quatuor semblent à la fois l'indice et le produit de la complexité du travail formel accompli par Schönberg. Il s'agissait d'intégrer dans une vaste continuité les différents mouvements d'une sonate, chacun d'eux recelant un matériau lui-même, surexpressif au risque de l'hétérogénéité.

L'équilibre de ce vaste édifice tient sans doute à sa centration ; comme l'écrivit Webern en 1912 : « *Les différents mouvements sont fondus en un seul grand mouvement dont le centre est constitué par un grand développement, qui est le lieu interne de leur fusion* ». Pour répondre à ce défi formel caractéristique de l'époque, Schönberg s'est laissé guider par l'exemple de Brahms qui, selon Zemlinsky, avait pour habitude, lorsqu'il peinait sur un problème ardu, de consulter une œuvre significative de Bach et une de Beethoven. Schönberg dit s'être référé en l'occurrence au premier mouvement de la *Symphonie « Eroica »* de Beethoven, où il a trouvé des éléments de réponse à ses problèmes, ainsi énumérés *a posteriori* (1936) : « *comment éviter la monotonie ? comment extraire la variété de l'unité ? comment créer de nouvelles formes à partir d'un matériau basique ?* ».

La complexité de ces préoccupations de structure est sans doute aussi à relier au programme secret de l'œuvre, exhumé d'un cahier d'esquisses de 1904-05 bien après la mort du compositeur. En effet, bien que Schönberg ait

déclaré en 1936 que ce quatuor avait marqué pour lui la sortie hors du paradigme de la musique à programme (qui régissait encore *Pelleas und Melisande* op. 5), les esquisses révèlent un plan détaillé faisant correspondre des sentiments et des actions aux différentes parties de l'œuvre, et déterminant leurs relations : par exemple l'exposition présente successivement la rébellion, la défiance, le vague à l'âme et l'enthousiasme, tandis que le premier développement (fin du premier mouvement) consiste en un « *combat entre tous les motifs* », suivi de la « *résolution de commencer une nouvelle vie* » (cette dernière sera représentée par le scherzo). Contrairement à ses précédentes œuvres à programme, ce quatuor ne fait pas figurer l'argument en tête de la partition ou de la notice du concert ; il n'est cependant pas exempt d'une narrativité sous-jacente, entre-temps déconsidérée par le compositeur mais utilisée par lui comme une étape dans l'écriture.

Quatuor n° 4

Composition : avril-26 juillet 1936.
Création : le 9 janvier 1937 à
Los Angeles par le Quatuor Kolisch.
Dédicace : « À l'idéale protectrice de la
musique de chambre, Elizabeth Sprague
Coolidge, et à ses interprètes idéaux,
le Quatuor Kolisch ».

Schönberg et sa famille s'installent en Californie en 1934. Ce quatuor est l'une des premières œuvres importantes à y voir le jour, avec le *Concerto pour violon* op. 36. Comme l'a formulé le musicologue Alain Poirier, ces partitions manifestent l'important assouplissement qui affecte la « *phase de réintégration de schémas formels classiques* », commencée une dizaine d'années plus tôt.

En effet, la méthode de composition avec douze sons ayant fait ses preuves au fil des œuvres conçues au cours des années vingt et culminant avec *Moses und Aron* (1930-32), il ne s'agit plus désormais d'en démontrer la validité : cette dernière a été à la fois confirmée sur le plan de la fécondité compositionnelle par d'importantes œuvres de Schönberg, Berg et Webern, et infirmée du côté de la réception publique par le peu de succès significatifs de ces œuvres, tant auprès des auditeurs des concerts et de la radio qu'auprès des autres compositeurs susceptibles de faire usage de la nouvelle technique. La question de la consolidation des acquis de la série ne se posant plus directement, Schönberg en explore de nouveaux aspects (notamment la division de la série en hexacordes), en étant

plus attentif à la plasticité harmonico-contrapuntique de la formation à quatre et à la ductilité rythmique qu'elle rend possible. D'où, par exemple, les combinaisons de trémolos *sul ponticello* et de fragments mélodiques en notes harmoniques qui traversent le premier mouvement, la variabilité de texture du deuxième mouvement, l'abondance thématique du quatrième, ou l'intensité singulière de l'unisson des quatre instruments au début du troisième mouvement.

Schönberg, dans son texte de 1936 sur les quatre quatuors, mettait ainsi en relation technique d'écriture et fantaisie créatrice : « *Un compositeur doit avoir une confiance entière et inébranlable dans la logique de sa pensée musicale. Un tel artiste ne craindra pas la libre association de ses idées. (...) Continuité et logique musicales dérivent de facteurs qui n'ont pas encore été définis de façon certaine* ». La méthode de composition avec douze sons lui apparaissait alors moins comme une heuristique nouvelle que comme ce qui pouvait étayer avec une solidité incomparable, à l'extérieur de la tonalité, la « *libre association de ses idées* ».

Nicolas Donin

Mercredi 24 novembre - 20h

Amphithéâtre

Arnold Schönberg (1874-1951)

Quatuor à cordes n° 3 op. 30

Moderato
Adagio
Intermezzo
Rondo
30'

entracte

*Quatuor n° 2 en fa dièse mineur avec voix op. 10 **

Mäßig (Moderato)
Scherzo. Sehr rasch
Litanei. Langsam
Entrückung. Sehr langsam
30'

Vanda Tabery, soprano *

Quatuor Prazák

Václav Remes, violon

Vlastimil Holek, violon

Josef Kluson, alto

Michal Kanka, violoncelle

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Arnold Schönberg *Quatuor n° 3*

Composition : janvier-mars 1927.
Création : le 19 septembre 1927
à Vienne par le Quatuor Kolisch.
Dédicace : « Dédié à Mme Elizabeth
Sprague Coolidge ».

Comme Schönberg s'est plu à le souligner dans son texte de présentation des quatre quatuors en 1936, les deux premiers mouvements de ce quatuor sont bâtis selon des formes non-standards. Ils ne suivent les moules dont ils s'inspirent (à savoir la forme sonate dans le premier, le thème et variation dans le deuxième) que si on les appréhende d'un peu trop loin. On pourrait faire cette même remarque, de façon générale, au sujet de la plupart des œuvres composées à la fin des années vingt, dans lesquelles le détail du travail motivique et sériel, en minant ou en contredisant les structures abstraites, les réinvente. Le premier mouvement peut être divisé en quatre parties principales : exposition, développement, réexposition, coda – mais cette terminologie classique ne fournit ici qu'une approximation. À une échelle plus petite se déroule une succession serrée de sections d'un seul tenant, d'une densité uniforme, réélaborant sans cesse leur matière interne. La plupart des articulations entre ces blocs sont distinguées par une décroissance du tempo accompagnant la raréfaction des voix : ne joue plus qu'un seul instrumentiste, tandis que le quatuor reprend son souffle. La thématique du mouvement lent, ouvertement différenciée, est bicéphale : en effet, l'exposition du matériau consistant en deux sections contrastées, toutes les variations qui suivent en reformuleront l'opposition, jusqu'à placer ces sections dans une relative continuité. La forme globale du mouvement peut donc être décrite aussi bien comme une alternance de deux groupes thématiques que comme un ample thème et variations. Le troisième et le quatrième mouvements adoptent des formes plus repérées (menuet et rondo-sonate) mais partagent avec les deux précédents cette densité uniforme que nous relevons plus haut ; aussi peut-on pressentir dans certains passages de ce quatuor la temporalité sans pulsation, presque insaisissable à force de raffinement, qui caractérisera la musique sérielle européenne des années cinquante. Symptomatiquement, c'est au sujet de ce quatuor – guetté par la tentation du didactisme – que Schönberg reprochera à Rudolf Kolisch (violoniste, fondateur du quatuor du

même nom et genre de Schönberg) d'avoir trop passionnément disséqué l'emploi de la série, ajoutant qu'il n'est pas nécessaire de la connaître pour pouvoir jouer ou entendre l'œuvre : « *Je ne le dirai jamais assez : mes œuvres sont des compositions dodécaphoniques, et non pas des compositions dodécaphoniques* » (juillet 1932).

Quatuor n° 2

Composition : 9 mars 1907-
11 août 1908.
Création : le 21 décembre 1908 à
Vienne par le Quatuor Rosé et Marie
Gutheil-Schoder.
Dédicace : « à ma femme ».

Prise à revers des habitudes d'écriture les mieux paramétrées, vacillement des fondements d'un langage harmonique séculaire : le *Second Quatuor* est généralement considéré comme l'un des nœuds de l'histoire de la musique, contemporain (et équivalent sous certains aspects) du passage à l'abstraction chez Kandinsky. En faisant du vers de Stefan George « *Je sens l'air d'autres planètes* » une parole performative par laquelle le quatuor s'achemine à l'extrême limite de la tonalité au point d'en sortir, Schönberg invente, dans le champ technique et historique du langage musical, une figure littéraire de la transcendance. La voix humaine ajoutée au quatuor est non seulement le porte-parole de ce franchissement, mais aussi sa condition de possibilité – à la fois comme timbre (proximité avec le violon), comme texte (à travers les métaphores du texte de George), comme symbole (la cinquième voix qui guide la sortie hors du soi du quatuor à cordes). Schönberg a montré comment l'utilisation de textes, dans des moments de forte incertitude esthétique (voir par exemple *Erwartung* en 1909), lui avait permis pratiquement de structurer dans le temps un discours musical dont la cohérence propre n'était plus garantie. Le premier mouvement, composé en 1907, est encore proche de l'écriture tonale telle que Schönberg la pratiquait dans le *Quatuor op. 7* ou dans la première *Symphonie de chambre*. Il introduit plusieurs thèmes bientôt développés par cellules motiviques distinctes, selon une logique de variation intensive qui brouille la distinction entre réexposition et coda. Le second mouvement, composé comme les suivants en 1908, est un scherzo aux fondements tonals bien établis mais qui contextualisent en fait un matériau mélodique

presque atonal, parfois d'autant plus déconcertant qu'il répète compulsivement des cellules rythmiques bien déterminées. C'est pendant l'exécution de ce mouvement que survint, lors de la création de l'œuvre, un scandale resté célèbre : « *Lauditoire [était resté passif] pendant le premier mouvement, sans réaction ni pour ni contre. Mais dès qu'on attaqua le deuxième mouvement, une partie du public se mit à éclater de rire aux dessins qui la déconcertaient et continua d'exploser bruyamment pendant presque tout le mouvement. Un scherzo est un genre de musique conçu pour provoquer la gaieté. J'aurais donc très bien compris qu'une sorte de sourire accueillît un passage comme celui où j'avais combiné mes thèmes de façon tragico-comique avec la chanson populaire viennoise "Ah du lieber Augustin" dont les paroles sont : "Hélas, mon pauvre garçon, tout est perdu". Mais ceci provoqua des cris de dérision, au lieu d'un sourire complice, et à partir de ce moment les réactions du public se firent de plus en plus hostiles* » (1937).

Les deux mouvements chantés, enfin, basculent dans cette indétermination à l'époque inconcevable – tonal, atonal ? – qui ouvrira à Schönberg la perspective d'un au-delà de la tonalité. *Litanei*, de forme thème et variations, puise dans la profusion thématique des mouvements précédents ; les premières secondes sont exemplaires à cet égard, enchaînant le thème initial du premier mouvement, une figure caractéristique du second, et un autre thème du premier. L'introduction d'*Entrückung* décrit, selon Schönberg, le départ de la terre vers une autre planète ; c'est précisément d'une soustraction à la gravitation – en l'occurrence la tonalité et ses polarités – qu'il s'agira au long du mouvement.

Nicolas Donin

Voir aussi l'introduction générale sur les quatuors d'Arnold Schönberg en page 40.

Biographies des compositeurs**Richard Strauss (1864-1949)**

La vie et l'œuvre de Richard Strauss soulèvent par excellence trois des questions les plus aiguës de la modernité musicale : Le génie n'est-il qu'un faiseur ? L'artiste peut-il occulter l'environnement politique de son temps ? Le beau anachronique engendre-t-il nécessairement un kitsch à l'éthique douteuse ? Né à Munich dans une famille de musiciens, le jeune Strauss révèle des dons très précoces pour la composition, et particulièrement pour l'orchestration, dons qui vont trouver un premier acmé dans les fameux poèmes symphoniques des années quatre-vingt dix : *Don Juan* (1889), *Mort et Transfiguration* (1890), *Till l'Espiegle* (1895), *Ainsi parlait Zarathoustra* (1896), *Don Quichotte* (1897), *Une vie de héros* (1898). Parallèlement, il écrit ses premiers cahiers de lieder, à l'inspiration résolument post-romantique. Il mène également une brillante carrière de chef d'orchestre (notamment au festival de Bayreuth, dès 1889) et, sollicité par les plus grandes maisons d'opéra, c'est tout naturellement qu'il s'essaie au genre lyrique. Après quelques tentatives plus ou moins heureuses, il connaît le triomphe avec *Salomé* (1905) et *Elektra* (1909), deux chefs-d'œuvre volontairement placés sous le signe de l'excès : excès des moyens orchestraux et vocaux exigés, outrance des passions et des pulsions dépeintes. Sa rencontre avec le poète viennois Hugo von Hofmannsthal ouvre l'une des plus brillantes (et des plus conflictuelles) collaborations artistiques du XX^e siècle. Elle donnera naissance au *Chevalier à la rose* (1911), à *Ariane à Naxos*

(1912-1916), puis à *La Femme sans ombre* (1919) et *Arabella* (1933). Durant ces années, le style moderniste des premières œuvres s'infléchit et prend peu à peu la forme d'un néo-classicisme brillant, ouvert au pastiche. Persuadé d'incarner à lui seul la culture dans un monde qui se délite, mais aussi profondément opportuniste, Strauss ne craint pas de recevoir des mains des nazis le poste de Président de la *Reichsmusikkammer* en 1933, de composer l'*Hymne olympique* de 1936, ainsi que plusieurs œuvres de circonstance. Cette inconscience politique plus ou moins sincère trouve son comble dans cet ultime chef-d'œuvre lyrique qu'est *Capriccio* (1942), « conversation en musique » dont l'intelligence raffinée paraît, eu égard à la gravité des événements contemporains, scandaleusement déplacée. La splendeur crépusculaire de ses *Quatre Derniers Lieder* offre un condensé testamentaire de cette tension entre beauté et modernité, si caractéristique de l'art straussien. *Timothée Picard*

Anton Webern (1883-1945)

Né en 1883 à Vienne, Anton Webern fait des études de musicologie sous la direction de G. Adler, et une thèse de doctorat à l'Université de Vienne sur l'œuvre du compositeur flamand du XV^e-XVI^e siècle H. Isaac. De 1904 à 1910, il est l'élève de Schönberg. Chef d'orchestre en Allemagne et à Prague, il est le collaborateur de Schönberg pour des concerts organisés à Vienne. En 1923, il dirige le chœur d'une association symphonique ouvrière créée à Vienne par la municipalité socialiste. Attachement à la tradition post-romantique,

spécialement à Mahler, et intérêt pour les techniques polyphoniques rigoureuses (*Passacaglia op. 1*, *Enfliehet auf leichten Kähnen op. 2*). En 1924 et 1932, il reçoit le prix musical de la ville de Vienne. Le régime nazi condamne sa musique pour « bolchevisme culturel ». Forcé d'abandonner l'enseignement et de renoncer à toute exécution de sa musique, il travaille comme correcteur d'épreuves chez un éditeur de musique. À partir de 1907-1908 (*Cinq Lieder op. 3*), il se libère progressivement du fonctionnalisme de la tonalité post-romantique. Entre 1914 et 1927, il donne naissance à des cycles d'œuvres vocales dans lesquels il expérimente des ensembles instrumentaux différents : la voix régit la distribution des timbres. En 1924, il adopte la technique dodécaphonique nouvellement découverte par Schönberg dans *Geistliche Volkslieder op. 17*. Il perfectionne ses méthodes de composition à partir de la série de douze sons, assimilant les techniques polyphoniques rigoureuses aux formes sérielles fondamentales et aux schémas formels relativement conventionnels (*Symphonie op. 21*, *Variationen für Orchester op. 30*, *Kantate op. 29*, *Kantate op. 31*). Il expérimente le principe de la *Klangfarbenmelodie* appliqué par Schönberg (principe de travail sériel au niveau des timbres instrumentaux-vocaux). Il meurt à Mittelsill (Salzbourg), en 1945, tué par une sentinelle américaine après l'heure du couvre-feu.

Hanns Eisler (1898-1962)

L'éventail des compositeurs

tombant sous le coup de la « dégénérescence » est large, et Hanns Eisler, figure même de l'artiste « engagé » (en l'occurrence : engagé contre le régime nazi au nom des idéaux communistes), en constitue à ce titre l'un des extrêmes. Élève de Schönberg, à qui il dédia en 1924 sa *Sonate pour piano n° 1*, il s'éloigne peu à peu de ce maître dont il rejette la conception sacralisée de l'art, peu conforme à ses propres souhaits d'implication immédiate dans la vie de la cité. Dès 1919, Eisler dirige en effet des chœurs prolétaires. Il commence à y élaborer sa théorie et sa pratique de l'Agitprop. Des *Six Lieder op. 2* et *Pièces pour piano op. 3* aux *Coupures de journaux op. 11*, la première période de sa production musicale révèle sa volonté de faire le deuil des principales caractéristiques d'un post-romantisme embourgeoisé : le pathos et le lyrisme. Pour ce faire, il modernise la tradition chorale allemande par l'entremise du jazz et des vertus pédagogiques du *song*, développé par Weill et Brecht. En 1929 s'inaugure d'ailleurs une collaboration avec Brecht, qui se poursuivra non seulement durant l'exil américain, mais encore en République Démocratique d'Allemagne, et ne cessera qu'à la mort du poète, en 1956. Jusqu'en 1933, Eisler intensifie sa production de musiques de scène et d'œuvres à caractère didactique (dont *La Mesure op. 20* reste le meilleur symbole). En 1933, apprenant que la Gestapo a mis sa tête à prix, il entame une longue pérégrination à travers l'Europe – notamment en France, où il compose plusieurs musiques de film, et en Espagne, où il prend part à la guerre civile. En 1937, il part aux États-Unis, d'abord à New York puis, en 1942, à

Hollywood, où se poursuit son travail pour l'industrie cinématographique. De cette période sortiront les *Hollywood-Elegien* (1942), ainsi que plusieurs textes théoriques consacrés à la musique de cinéma, écrits en collaboration avec Adorno. Chassé par le maccarthysme, il retourne à Vienne puis en Allemagne de l'Est (dont il a composé l'hymne) où, tout en continuant de produire une musique prolétarienne, il occupera plusieurs positions honorifiques. Une de ses œuvres les plus importantes, la *Symphonie allemande op. 50*, dont la composition s'étale sur presque trois décennies, constitue l'exact reflet musical d'une histoire européenne tourmentée. Anti-hitlérienne, elle s'en prend aussi, dans ses derniers mouvements, aux crimes de la dictature stalinienne. *T. P.*

Alban Berg (1885-1935)

Compositeur autrichien né à Vienne en 1885, Alban Berg joue du piano et compose des mélodies dès l'enfance, sans avoir reçu d'éducation musicale formelle. Il se passionne pour la littérature. De 1904 à 1910, il est l'élève d'Arnold Schönberg à qui il doit toute sa formation musicale. Avec Anton Webern, ils sont à l'origine d'un mouvement créateur essentiel : la Seconde École de Vienne, berceau du dodécaphonisme. La *Sonate pour piano op. 1* est sa première œuvre importante. Avec le *Quatuor à cordes op. 3*, Berg expérimente déjà la suspension de la tonalité, tandis que des œuvres comme les *Altenberg-Lieder op. 4*, les *Pièces pour clarinette et piano op. 5*, les *Pièces pour orchestre op. 6* reflètent

l'influence du romantisme de Wagner, Hugo Wolf et Mahler. En 1921, il achève son opéra *Wozzeck*, d'après la pièce de Georg Büchner. Synthèse ingénieuse des formes classiques et des techniques nouvelles, notamment dans l'utilisation de la voix, l'œuvre est créée à l'Opéra de Berlin en 1925. Berg fait coexister composition libre et système dodécaphonique dans des pièces comme le *Concerto de chambre* et la *Suite lyrique pour quatuor à cordes*. En 1925, il devient membre de la nouvelle Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC) qui poursuit la promotion des idées musicales nouvelles. En 1927, un contrat signé avec Universal Edition le délivre de tout souci matériel. En 1928, il entame la composition de son second opéra, *Lulu*, qui restera inachevé (et dont Friedrich Cerha terminera le troisième acte), œuvre pleinement dodécaphonique, où il expérimente des méthodes de permutation de la série de douze sons qui lui permettent d'engendrer de nouvelles séries. En 1929, il compose la cantate *Der Wein*, d'après des poèmes de Baudelaire. En 1935, Berg écrit son ultime œuvre dodécaphonique, le *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »*, dont le titre évoque la mort de la jeune Manon, fille de Walter Gropius et d'Alma Mahler. Œuvre tendue, passionnée, expressionniste, le *Concerto* tente de réconcilier ancien et nouveau langage. Durant la nuit de Noël 1935, Berg est emporté par une septicémie.

Arnold Schönberg (1874-1951)

Après ses premières leçons

de violon et de violoncelle, il compose en s'inscrivant dans la lignée du chromatisme wagnérien et du symphonisme brahmisien, tandis que Zemlinsky l'initie aux règles du contrepoint : *La Nuit transfigurée*, *Pelléas et Mélisande*, *Gurrelieder*...

De retour à Vienne où l'attendent Berg et Webern, après un premier séjour berlinois (1901-1903), il étudie la théorie musicale et commence à peindre : période de suspension de la tonalité et de maturation pantonale jalonnée par la *Symphonie de chambre* op. 9, le *Quatuor à cordes* op. 10, les *Pièces pour piano* op. 11, les *Cinq pièces pour orchestre* op. 16 avec leur Klangfarben-melodie... Nommé Privatdozent (chargé de cours) à l'Académie de musique de Vienne, il retourne à Berlin (1911-1914), où naît *Pierrot lunaire*, première partition à intégrer le Sprechgesang.

Il fonde en 1918 la Société d'exécutions musicales privées et parfait, dès 1923, sa technique du dodécaphonisme sériel : *Sérénade* op. 24, *Variations pour orchestre* op. 31, *Moïse et Aaron*... Succédant à Busoni à l'Académie des Arts de Berlin (1925-1933), il est contraint de quitter l'Allemagne pour Paris, puis pour Boston et New York. Installé à Los Angeles, où il donne des leçons à titre privé, il est nommé professeur à l'université de Los Angeles en 1936, avant d'ultimes conférences à Chicago et Princeton : *Concerto pour piano*, *Trio à cordes*, *Un survivant de Varsovie*. Auteur d'ouvrages théoriques fondamentaux, Arnold Schönberg s'est défini comme « un conservateur qu'on a forcé à devenir révolutionnaire ».

Hans Erich Apostel (1901-1972)

Né en 1901 à Karlsruhe, Hans Erich Apostel étudie au conservatoire de sa ville natale avant d'y être nommé chef d'orchestre au Landtheater. Il s'établit ensuite à Vienne en 1921, où il étudie régulièrement auprès d'Arnold Schönberg (1921-1925) et Berg (1925-1935). Au cours de la période nazie, la musique de Hans Erich Apostel ne peut recevoir aucune exécution publique. De 1947 à 1950, le compositeur préside la section autrichienne de l'International Society for Contemporary Music. Il reçoit de très nombreux prix et distinctions parmi lesquels le Prix Emil-Hertaka pour son *Requiem* (1937), le Grand Prix de la Ville de Vienne en 1948, le Prix d'Autriche pour ses *Variations Haydn* en 1952, empreintes d'un dodécaphonisme très libre, et le Grand Prix de composition de Monaco pour sa *Symphonie de chambre* en 1968. Souvent inspiré par des peintres et sculpteurs (Kokoschka, Kubin, Wotruba), Hans Erich Apostel est l'auteur de compositions pour orchestre, pour chœur, et pour des formations de musique de chambre recourant souvent à des combinaisons peu communes. Il s'éteint à Vienne en 1972.

Roberto Gerhard (1896-1970)

Roberto Gerhard est né en 1896 à Valls, près de Barcelone, d'un père suisse allemand et d'une mère alsacienne. De 1916 à 1920, il étudie le piano avec Enrique Granados et la composition avec Felipe Pedrell et publie ses premières œuvres. Entre 1923 et 1928, il étudie la composition avec Arnold Schönberg à Vienne puis Berlin avant de revenir à Barcelone où il devient, en 1931, professeur à

l'Escola Normal de la Generalitat. En 1939, il passe la frontière juste avant la prise de Barcelone par les troupes franquistes et, après un bref passage par Paris, s'exile à Cambridge. En 1960, il est professeur de composition invité à l'université du Michigan, Ann Arbor, et, en 1961, au Berkshire Music Center, Tanglewood.

Au cours des années soixante, il reçoit de nombreuses commandes, en particulier de la BBC (*Symphonie n° 2*, *Hymnody*, *The Plague*, *Libra*), de la fondation Koussevitsky (*Symphonie n° 3*), du New York Philharmony Orchestra (*Symphonie n° 4*) et du Hopkins Center, Dartmouth (*Leo*). Roberto Gerhard est mort en 1970 à Cambridge. En 1992, la première de son opéra *The Duenna*, composé en 1945-1947 d'après Sheridan, coproduit par les théâtres de l'Opéra de Madrid et de Barcelone, a été donnée à Madrid sous la direction d'Antoni Ros Barba.

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)

Né à Vienne en 1871, Alexander von Zemlinsky étudie au conservatoire de sa ville natale, le piano avec Anton Door, le contrepoint avec Franz Krenn et Robert Fuchs, et la composition avec Johann N. Fuchs. Il entre au Tonkünstlerverein de Vienne en 1893. Créé la même année, son *Quintette à cordes* retiendra l'attention de Brahms. En 1894, il fait la connaissance d'Arnold Schönberg, qui épousera sa sœur Mathilde en 1901. Leur amitié durera vingt ans. Le premier opéra de Zemlinsky, *Sarema*, composé sur un livret de son propre frère, est créé à Munich le 10 octobre 1897. Il obtient le Prix Leopold de Munich. Zemlinsky entre

également en contact avec Gustav Mahler, qui créera le 22 janvier 1900 son deuxième opéra, *Es war einmal*, à l'Opéra de Vienne. Entre 1900 et 1906, Zemlinsky occupe le poste de chef d'orchestre au Karlstheater de Vienne. En 1903, il dirige au Theater an der Wien. En 1904, il est nommé premier chef à la Volksoper et fonde avec Schönberg la Société des artistes-compositeurs, dont Mahler est président d'honneur. En 1911, il s'installe à Prague, où il est chef d'orchestre à l'Opéra allemand – il y dirigera deux de ses opéras, *Une tragédie florentine* et *Kleider machen Leute*, et y créera sa *Symphonie lyrique* ainsi que quelques œuvres de Schönberg. À partir de 1920, il enseigne la composition à l'Académie allemande de musique. En 1927, il s'installe à Berlin, où il est chef assistant de la Kroll Oper, dont Otto Klemperer est premier chef et directeur musical. Il y dirige de nombreux ouvrages contemporains. À l'arrivée au pouvoir des nazis, il retourne à Vienne et obtient quelques engagements, notamment en Russie. Après l'Anschluss de 1938, il émigre aux États-Unis et commence son dernier opéra, *Circe*, resté inachevé. Il mourra d'une crise cardiaque quatre ans plus tard, resté méconnu du public américain. Héritière du post-romantisme de Mahler et de Strauss, la musique de Zemlinsky n'est pas véritablement parvenue à s'imposer du vivant du compositeur. Malgré le succès de certains de ses opéras, Zemlinsky fut davantage reconnu comme chef d'orchestre et pédagogue (Korngold et Schönberg sont de ses élèves). L'influence qu'il a exercée sur ses contemporains trouve un écho dans la *Suite lyrique*

d'Alban Berg, dédiée au compositeur et qui comporte des citations de sa *Symphonie lyrique*.

PROCHAINS CONCERTS

LE III^E REICH ET LA MUSIQUE LE CABARET

MERCREDI 24 NOVEMBRE - 20H

Berlin Comedian Harmonists

JEUDI 25 NOVEMBRE - 20H

Ashot Sarkissjan, violon
Salome Kammer, soprano
Ursula Hesse von den Steinen, mezzo-soprano
Ensemble Intercontemporain
Accentus/Axe 21
Gergely Vajda, direction

Kurt Weill : *Petite musique de quat'sous – Concerto pour violon op. 12 – Mahagonny-Songspiel*

VENDREDI 26 NOVEMBRE - 20H

Orchesterprobe
Film de Carl Lamac, Allemagne, 1933, 22 minutes
Avec Karl Valentin, Liesl Karlstadt et Josef Eichheim

Die Dreigroschenoper (L'Opéra de quat'sous)
Film de Georg Wilhelm Pabst, Allemagne, 1931, 110 minutes
Musique de Kurt Weill
Avec Rudolf Forster (Mackie), Carola Neher (Polly Peachum), Fritz Rasp (Peachum), Lotte Lenya (Jenny)

SAMEDI 27 NOVEMBRE - 20H

Elena Vink, soprano
Michael Bennett, ténor
Romain Bischoff, baryton
Harry van der Kamp, basse
Ebony Band
Cappella Amsterdam
Werner Herbers, direction
Daniel Reuss, chef de chœur

Œuvres d'Erwin Schulhoff et Stefan Wolpe

DIMANCHE 28 NOVEMBRE – 16H30

Josef Bierbichler, récitant
Ensemble Modern
Heiner Goebbels, musique et mise en scène

Eislermaterial (1998)

DOMAINE PRIVÉ JOHN SCOFIELD

MARDI 30 NOVEMBRE - 20H

John Scofield, guitare
Bugge Wesseltoft, clavier
Ole Marten Vaagan, guitare basse
Andreas Bye, batterie
Jonas Lonna, DJ
Rikard Gensollen, percussion

MERCREDI 1^{ER} DECEMBRE - 20H

John Scofield, guitare
Charlie Haden, contrebasse

VENDREDI 3 DECEMBRE - 20H

Shlomo Mintz, violon
Adrienne Krausz, piano

Wolfgang Amadeus Mozart : *Sonate K. 526*
Franz Schubert : *Sonate D. 574 « Grand Duo »*
Ludwig van Beethoven : *Sonate n° 10 op. 96*

DIMANCHE 5 DECEMBRE – 16H30

Chris Potter, saxophone
Big Band du Conservatoire de Paris
François Théberge, direction

MARDI 7 DECEMBRE - 20H

Dave Holland, contrebasse
Chris Potter, saxophone
Robin Eubanks, trombone
Steve Nelson, vibraphone
Nate Smith, batterie

Notes de programme Éditeur : Hugues de Saint Simon - Rédacteur en chef : Pascal Huynh - Rédactrices : Véronique Brindeau (EIC) - Gaëlle Plasseraud - Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet.

De la worldmusic 24h/24.

France
musiques

Prima la musica

toutes les fréquences sur francemusiques.com

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Accentus

Samedi 13 novembre - 20h

Livret - Biographies

Hüllet der, der wahrhaft leidet, sich in
 [Schweigens Dunkel ein.
 Stille wirds, ein säuselnd Weben füllet bang
 [den dunklen Raum.
 Schwere Tropfen seh'ich schweben an der
 [Blätter grünem Saum.

Mathilde Wesendonck

Träume

Sag, welch wunderbare Träume halten meinen
 [Sinn umfängen,
 Dass sie nicht wie leere Schäume sind in oder
 [Nichts vergangen?
 Träume, die in jeder Stunde, jedem Tage
 [schöner blühn
 Und mit ihrer Himmelskunde selig durchs
 [Gemüte ziehn?

Träume, die wie hehre Strahlen in die Seele
 [sich versenken,
 Dort ein ewig Bild zu malen : Allvergessen,
 [Eingedenken!
 Träume, wie wenn frühlingssone aus dem
 [Schnee die Blüten küsst,
 Dass zu nie geahnter Wonne sie der neue Tag
 [begrüßt,

Dass sie wachsen, dass sie blühen, träumend
 [spenden ihren Duft,
 Sanft an deiner Brust verglühen und dann
 [sinken in die Gruft.

Mathilde Wesendonck

Richard Strauss

Traumlicht

Ein Licht im Traum hat mich besucht,
 Es nahte kaum und nahm die Flucht.
 Der Blick ist tief hier eingesenkt,
 Den, als ich schlief, du mir geschenkt.

Hell dämmert mild am Tage wach,
 O Nachtgebild', dein Glanz mir nach.
 Komm oft, o Stern, in meiner Ruh!
 Dir schließ' ich gern die Augen zu.

Friedrich Rückert

Qui souffre vraiment, se drape dans le sombre
 [silence.
 Le calme vient, un murmure tremblant
 [remplit inquiet la sombre pièce.
 Je vois flotter de lourdes larmes sur le liseré
 [vert des feuilles.

Rêve

Dis-moi, quels rêves merveilleux tiennent mes
 [sens prisonniers,
 Qu'ils ne sont pas comme la vaine écume
 [disparus dans un vide ennuyeux ?
 Rêves qui à chaque heure à chaque jour
 [fleurissent encore plus beaux
 Et qui dans leur message du ciel joyeusement
 [parcourez le cœur ?

Rêves qui tels d'augustes rayons sombrez
 [profondément dans l'âme
 Pour y peindre une image éternelle : immense
 [oubli, souvenir !
 Rêves comme au soleil au printemps
 [embrassant les fleurs hors de la neige
 Que, comme un délice jamais attendu, le jour
 [nouveau les salue,

Qu'ils croissent, qu'ils fleurissent, dispensent
 [leur parfum en rêvant,
 S'éteignent tendrement sur ta poitrine, et de là
 [glissent au tombeau.

Lumière rêvée

Une lueur m'a visité en rêve,
 Elle s'est approchée à peine et a pris la fuite.
 Le regard que tu m'as accordé, quand je dormais
 Ici est profondément enfoui.

Ô image nocturne, ton éclat,
 Au grand jour se révèle doucement à moi,
 Viens souvent, ô étoile, dans mon repos !
 Je ferme volontiers sur toi mes yeux à jamais.

Durch Einsamkeiten

Durch Einsamkeiten,
 Durch walwild Geheg,
 Über nebelnde Weiten
 Wandert mein Weg.

Fern über dem Berge
 An ruhsamer Flut
 Harrt meiner ein Ferge,
 Der rudert mich gut.

An ein stilles Geländ',
 Ewig gemieden
 Und ewig ersehnt:
 Zum Frieden...

Anton Wildgans

Deutsche Motette

Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen, o wach
 [in mir!
 Es will der Schlaf mich umfängen, o wach in
 [mir!
 Du Auge, das am Himmel wachet mit
 [Sternenblick,
 Wenn mir die Augen zugegangen, o wach in
 [mir!
 Du Licht, im Äther höher strahlend, als Sonn'
 [und Mond;

Wenn sich der Sinne Tor geschlossen der
 [Außenwelt,
 Wenn Sonn' und Mond ist ausgegangen,
 [o wach in mir!
 So laß die Seel' in sich nicht bangen, o wach in
 [mir!
 Laß nicht die Macht der Finsternis das Graun
 [der Nacht
 Sieg übers innere Lichter erlangen, o wach in
 [mir!

O laß im feuchten Hauch der Nächte, im
 [Schattendunft
 Nicht sproßen sündiges Verlangen, o wach in
 [mir!
 Laß aus dem Duft von Edenszweigen in
 [meinen Traum
 Die Frucht des Lebens niederhengen, o wach
 [in mir!

À travers les solitudes

À travers les solitudes,
 À travers les bois sauvages,
 Au-dessus des étendues embrumées,
 Je poursuivais mon chemin.

Très loin, au-dessus de la montagne,
 Au bord du lac tranquille,
 Un batelier m'attendait
 Qui m'a bien conduit.

Vers un pays tranquille,
 Toujours évité
 Et toujours désiré :
 Vers la paix...

Motet allemand

La création est allée se coucher, veille en moi !
 Le sommeil veut me saisir, veille en moi,
 Toi œil, qui veilles avec un regard étoilé
 Quand mes yeux se ferment, veille en moi !
 Toi lumière, qui luit dans l'éther plus haute
 [que le soleil,

Quand le soleil et la lune se sont éteints, veille
 [en moi !
 Quand les portes des sens se sont fermées du
 [monde extérieur
 Ne permets pas que l'âme ait peur, veille en
 [moi !
 Ne permets pas que le pouvoir des ténèbres,
 [l'horreur de la nuit,
 Remporte la victoire sur la lumière intérieure,
 [veille en moi !

Empêche que le désir pêcheur germe sous le
 [souffle humide des nuits
 Dans le parfum des ténèbres, veille en moi !
 Laisse pendre des branches du paradis dans
 [mon rêve,
 Les fruits de la vie, veille en moi !

O zeige mir, mich zu erquickern im Traum das	Pour me réconforter montre-moi dans mon
[Werk beendet	[rêve l'œuvre accomplie
Das ich angefangen, o wach in mir!	Que j'ai commencée, veille en moi !
In Deinem Schoße will ich schlummern,	Je veux sommeiller dans ton sein, jusqu'à ce que
[bis neu mich weckt	L'aurore de tes joues me réveille, veille en moi !
Die Morgenröte Deiner Wangen, o wach in	
[mir!	

Friedrich Rückert

Laurence Equilbey

Formée à Paris, Vienne et Stockholm, Laurence Equilbey étudie la direction principalement avec le chef suédois Eric Ericson. En 1991, elle fonde le Chœur de Chambre Accentus, dont la vocation est de promouvoir le riche répertoire à cappella, en particulier celui de ces deux derniers siècles, et de participer activement à la création contemporaine. Sous son impulsion, cet ensemble professionnel est rapidement salué par le public et la critique, et collabore avec des chefs renommés. Elle crée parallèlement, en 1995, le Jeune Chœur de Paris, qui devient en 2002 le premier Centre de formation pour jeunes chanteurs, département du CNR de Paris.

Grâce à son expérience musicale à l'échelle européenne et ses liens privilégiés avec le répertoire des pays d'Europe du Nord, elle apporte une contribution essentielle à la diffusion et au renouveau du répertoire vocal à cappella en France. Elle est invitée régulièrement à diriger des ensembles prestigieux, notamment le Concerto Köln, le Sinfonia Varsovia, l'Akademie für alte Musik, le Collegium Vocale de Gand ou le RIAS Kammerchor de Berlin. Elle est, depuis 1998, Chef du Chœur de l'Opéra de Rouen et en dirige régulièrement l'Orchestre. Laurence Equilbey aborde également le répertoire lyrique, dirigeant entre autres *Cenerentola* dans le cadre du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, *Medeamaterial* de Pascal Dusapin (Festival Musica, Nanterre, Rouen), *Bastien und Bastienne* à l'Opéra de Rouen au printemps 2002, *Les Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla en avril 2003 à

l'Opéra de Rouen. Laurence Equilbey a été élue « Personnalité musicale de l'année 2000 » par le Syndicat Professionnel de la critique dramatique et musicale et est lauréate 2003 du Grand Prix de la Presse Musicale Internationale.

Jutta Böhnert

Jutta Böhnert est née à Baden-Baden (Allemagne). Elle a effectué ses études de chant de 1993 à 1998 à la Musikhochschule de Stuttgart avec Sylvia Geszty. Elle a été engagée pour la saison 1997/98 à la Staatsoper de Stuttgart. De 1998 à 2002, elle a chanté les rôles importants de soprano lyrique : Gretel, Susanna, Gilda et Olympia à l'Opéra de Nuremberg. En 2000/01, elle a été invitée à prendre part aux productions suivantes : Poussette dans *Manon* à Kiel, Adele dans *La Chauve-souris* au Theater Regensburg et au Theater am Gärtnerplatz, Najade dans *Ariadne auf Naxos* au Niedersächsisches Staatstheater Hannover et à la Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf. Depuis 2002, elle est membre du Staatstheater Kassel et chante des rôles comme Gilda dans *Rigoletto*, Adele dans *La Chauve-souris*, Amor dans *Orfeo* et Pamina dans *La Flûte enchantée*. Elle a effectué ses débuts au Festival de Bayreuth en 2004 en chantant une Fille-fleur dans *Parsifal* (direction Pierre Boulez). Elle a récemment pris part aux concerts de Noël (cantates de Bach) avec le Dresdner Kreuzchor et l'Orchestre symphonique de Berlin à la Konzerthaus Berlin, au *Requiem* de Mozart et au *Messie* de Haendel au Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Morten Schuldt-Jensen avec l'Orchestre et le Chœur de chambre du

Gewandhaus, à la *Passion selon saint Mathieu* avec le Philharmonique de Cologne (direction Christoph Spering), Das Neue Orchester et le Chorus Musicus, à une version de concert de *L'Enlèvement au sérail* (direction Jos van Immerseel) avec l'Akademie für Alte Musik Berlin et le Vocalconsort Berlin. Elle sera prochainement engagée pour les rôles suivants Blöndchen dans *L'Enlèvement au sérail*, Gilda dans *Rigoletto* au Théâtre de Lucerne, Belinda dans *Didon et Énée*. Elle chantera également avec le Chœur Accentus lors de concerts à Paris et à Rouen, et se produira avec l'Orchestre symphonique de Berlin (direction Lothar Zagrosek) et en tournée avec le Rias Kammerchor.

Christianne Stotijn

Née à Delft (Pays-Bas), Christianne Stotijn est à la fois chanteuse et violoniste. Elle a étudié le violon avec Lex Koff de Gids et Alexander Kerr au Conservatoire d'Amsterdam où elle a obtenu son diplôme de soliste en 2000. Au même moment, elle a débuté des études de chant avec Udo Reinemann aux Conservatoires d'Amsterdam et de Metz, où elle a obtenu ses diplômes de récital et d'opéra avec les plus hautes distinctions. Christianne Stotijn a suivi des masterclasses de Sarah Walker, Jard van Nes, Noelle Barker et Dame Janet Baker, et a remporté de nombreux prix, dont le Prix d'excellence de l'Académie d'été internationale Operaplus de Kortenberg (Belgique), ce qui l'a conduite à donner un récital en solo. Elle a également été finaliste de l'International Wettbewerb für Liedkunst de Stuttgart en 2001. Christianne Stotijn a donné de nombreux

concerts et récitals dans son pays et à l'étranger, se produisant en Europe et aux États-Unis. Elle a participé à de nombreux festivals, dont les Sommets musicaux de Gstaad et le Festival Bach de Carmel en Californie, et a chanté la *Petite Messe solennelle* de Rossini avec le Rias-Kammerchor au Festival de La Roque-d'Anthéron. Elle a également interprété des extraits du *Knaben Wunderhorn* et des *Kindertotenlieder* de Mahler, la *Rhapsodie pour alto* de Brahms et *Der Cornet* de Frank Martin aux Heures romantiques de Touraine avec l'Orchestre symphonique de Mulhouse sous la direction de Pascal Verrot. Dans le domaine de l'oratorio, elle a chanté le *Magnificat*, les *Passions selon saint Jean et saint Matthieu* de Bach, le *Stabat Mater* de Pergolèse, *Le Messie* de Haendel au Concertgebouw d'Amsterdam ainsi que les requiems de Mozart et Duruflé. Christianne Stotijn a travaillé avec des chefs d'orchestre comme Jan Willem de Vriend, Jaap van Zweden et Daniel Reuss, et a chanté avec des orchestres comme le Combattimento Consort d'Amsterdam, l'Orkest van het Oosten, l'Orchestre symphonique de Mulhouse, l'Akademie für Alte Musik Berlin et l'Amsterdam Sinfonietta. Si elle donne de nombreux récitals avec le pianiste Joseph Breinl, elle a également collaboré avec David Selig, Inge Spinette et Julius Drake, avec lequel elle a enregistré des lieder de Mahler et Brahms. Elle a fait ses débuts sur la scène lyrique à l'Opéra de Reis dans le rôle de Carilda d'*Arianna in Creta* de Haendel. Ses engagements récents comprennent des récitals pour Radio AVRO avec Joseph Breinl et pour le Festival international de musique de chambre de

Hollande avec Jard van Nes. Parmi ses engagements futurs, citons les Festival de lieder d'Oxford avec Julius Drake et le Festival des Flandres avec Inge Spinette, le Muziekcentrum Frits Philips de Eindhoven, le *Deutsche Motette* de Strauss avec Accentus à Paris et Rouen, le *Requiem* de Mozart avec l'Orchestre du Capitole de Toulouse dirigé par Claus Peter Flor, la *Missa solemnis* de Beethoven avec l'Akademie für Alte Musik Berlin et la *Messe de Sainte-Cécile* de Haydn avec la Philharmonie du Luxembourg. Elle fera ses débuts à l'Opéra de Paris en 2005 dans le rôle de Pauline de *La Dame de pique*, chantera La Furie (*Thyeste*) à l'Opéra de Reis et Isabella (*L'italienne à Alger*) au Festival d'Aix-en-Provence.

Robert Getchell

Né aux États-Unis, où il commence ses études musicales, Robert Getchell étudie ensuite à la maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, puis se rend aux Pays-Bas, où il reçoit l'enseignement de Margreet Honig au Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam. Il poursuit sa formation en musique ancienne auprès du ténor Howard Crook. Robert Getchell se produit en tant que soliste au sein d'ensembles comme Les Talens Lyriques, Les Folies Françaises, Amaryllis, Concerto Köln, L'Ensemble Pierre Robert, le Nederlandse Bachvereniging, Al Ayre Español, le Chœur de Chambre Accentus et le Nederlands Kamerkoor. Sur la scène baroque, il a chanté comme soliste dans *Persée* de Lully, *The Fairy Queen* de Purcell et *Roland* de Lully dirigés par Christophe Rousset, et dans le rôle-titre d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau aux États-Unis. Robert Getchell s'est produit en qualité

de soliste dans de nombreux festivals – Utrecht, Versailles, Ambronay, Beaune, et Fribourg. Il donne par ailleurs de nombreux concerts d'oratorio aux Pays-Bas, en Allemagne et en France, notamment dans les passions de Bach, le *Requiem* de Mozart ou encore *Le Messie* de Haendel. Il a enregistré en soliste des œuvres baroques aussi bien que des créations plus récentes.

Jochen Kupfer

Jochen Kupfer commence le chant à l'âge de 10 ans à l'École de musique de Grimma, sa ville natale. À partir de 1989, il étudie le chant au Conservatoire de Leipzig avec Helga Forner, et se perfectionne auprès de Dietrich Fischer-Dieskau et Elisabeth Schwarzkopf. Lauréat de nombreux concours, Jochen Kupfer chante sous la direction de chefs d'orchestre comme Kurt Masur, Giuseppe Sinopoli, René Jacobs, Philippe Herreweghe, Jeffrey Tate, Peter Schreier, Trevor Pinnock et Helmut Rilling. Ses récitals l'ont conduit aux Pays-Bas, en Espagne, en Allemagne, en Autriche, en Italie, en Grande-Bretagne et en Suisse. Il a donné des concerts à travers l'Europe, au Japon, en Amérique (Carnegie Hall) et au Brésil (Sao Paulo). Il a chanté dans différents festivals internationaux. D'abord engagé au Théâtre de Meiningen, il intègre en 1997 la Semperoper de Dresde, où il incarne le Comte Almaviva des *Noces de Figaro*, Papageno de *La Flûte enchantée*, Guglielmo de *Così fan tutte* et Olivier de *Capriccio*. On a également pu l'entendre à l'Opéra Unter den Linden de Berlin et à la Bayerische Staatsoper Munich. Plusieurs enregistrements de Jochen Kupfer ont obtenu l'éloge de la critique : l'intégrale des lieder

de Franz Schreker, le *Liederkreis* op. 24 de Schumann (Chanel Classics), ainsi que des cantates de Bach (BIS).

Accentus

Réuni par Laurence Equilbey en 1991, cet ensemble professionnel de trente-deux chanteurs a pour vocation d'interpréter en formation de chœur de chambre le riche répertoire des œuvres a cappella. En renouant avec cette tradition, Accentus interprète principalement les œuvres majeures des deux derniers siècles dans leur formation originelle et s'investit dans la création contemporaine. Accentus se produit également sous la direction du chef de chœur suédois Eric Ericson, invité privilégié de l'ensemble, et collabore régulièrement avec de prestigieux orchestres (Ensemble Intercontemporain, Orchestre de Paris, Concerto Köln, Akademie für Alte Musik) et chefs (Pierre Boulez, Christoph Eschenbach, Oswald Sallaberger ou Jonathan Nott). L'Ensemble est présent dans les grands festivals, en France – Aix-en-Provence, La Roque-d'Anthéron, Musica, Les Folles Journées – comme à l'étranger – Festa de Música Lisboa, Bach Tage Berlin – et effectue chaque année une tournée internationale (onze concerts aux États-Unis en 2000, neuf concerts en Europe Centrale et Orientale en 2001 et 2002). La création mondiale de *Perelà, l'homme de fumée* de Pascal Dusapin a marqué, en février 2003, la première collaboration d'Accentus avec l'Opéra National de Paris, poursuivie en février 2004 avec la création mondiale de *L'Espace dernier* de Matthias Pintscher. Co-organisateur avec la Cité de la musique de la Biennale d'Art Vocal, Accentus assure le concert d'ouverture de la

première édition, en 2003, avec *Welt-Parlament* de K. H. Stockhausen. Salué par la critique dès son premier enregistrement, en 1994, des chœurs profanes de Poulenc et Ravel (Prix de l'Académie du Disque Lyrique), Accentus reçoit en 1995 le Prix Liliane-Bettencourt décerné par l'Académie des Beaux-Arts. Son enregistrement des *Œuvres sacrées* de Francis Poulenc a été largement récompensé par la presse, de même que *Requiem[s]* de Pascal Dusapin (« ffff » *Télérama*, « Diapason d'Or », « Choc de l'année 2000 » du *Monde de la musique*) et *Figure humaine* de Francis Poulenc, paru au printemps 2001 chez NAIVE (« Editor Choice » de *Gramophon*, Prix SACD du meilleur enregistrement, « Orphée d'Or 2002 » de l'Académie du disque lyrique). Le CD *Transcriptions* paru chez NAIVE en 2003 a été nominé aux Grammy Awards 2004. Un nouvel enregistrement réunissant Accentus et les pianistes Brigitte Engerer et Boris Berezovsky dans *Un Requiem allemand* de Brahms est paru en mars 2004 chez NAIVE. Le Syndicat Professionnel de la critique dramatique et musicale a élu l'ensemble « Personnalité Musicale de l'année 1997/98 ». Accentus a reçu le Grand Prix Radio Classique de la Découverte en 2001 et a été consacré « Ensemble de l'année » par les 9^{es} Victoires de la Musique Classique 2002.

Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Accentus est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie avec le soutien de la Ville de Rouen, de la Région et de la DRAC Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de

Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, Musique Nouvelle en Liberté et l'AFAA pour ses tournées à l'étranger. Accentus est membre de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés). Mécénat Musical Société Générale est le partenaire privilégié d'Accentus.

Direction musicale

Laurence Equilbey

Chef associé

Nicolas Krüger

Sopranos

Geneviève Boulestreau
Pascale Costes
Sylvie Colas
Angeline Danel
Marie Griffet
Claire Henry-Desbois
Li-Chin Huang
Armelle Humbert
Anne-Marie Jacquin
Angélique Leterrier
Catherine Paudat
Yoko Takeuchi

Altos

Emmanuelle Biscara
Caroline Chassany
Isabelle Dupuis-Pardoël
Anne Gotkovsky
Marina Haquet
Catherine Hureau
Valentine Kitaine
Violaine Lucas
Hélène Moulin
Catherine Ravenne
Valérie Rio
Marie Sarlin

Ténors

Andrew Bennett
Romain Champion
Olivier Coiffet
Patrice Henry
Samuel Husser
Nicolas Kern
Maciej Kotlarski
Christophe Le Paludier
Marc Manodritta
David Murphy

Pascal Pidault
Hugues Primard

Basses

Bertrand Bontoux
Pierre Corbel
Vincent Deliau
Marc Fouquet
Eric Frachet
Cyrille Gautreau
Ioannis Idomeneos
Pierre Jeannot
Rigoberto Marin-Polop
Claude Massoz
Guillaume Pérault
Kamil Tchalaev

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Richard Strauss

Dimanche 14 novembre - 16h30

Livret - Biographies

Richard StraussExtraits d'*Arabella*

„Ich danke, Fräulein“

Arabella (*ist eingetreten, in Hut, Schleier und Pelz, hinter ihr die Begleiterin*)
Ich danke, Fräulein. Holen Sie mich morgen
[um die gleiche Zeit,
für heute brauch' ich Sie nicht mehr. Adieu.
(*Begleiterin geht ab. Arabella legt den Hut und die Jacke ab, sie sieht die Rosen, die auf einem Guéridon stehen.*)
Die schönen Rosen! Hat die ein Husar gebracht?

(Sie nimmt die Rosen.)

Zdenka

Wie? Ein Husar?

Arabella

Der Leibhusar von einem fremden Reisenden!

Zdenka

Nein, sie sind von Matteo.
(*Arabella legt die Rosen schnell weg – Zdenka tut sie wieder in die Vase.*)
(*sanft*)
So gehst du mit seinen Blumen um!
Und trotzdem bringt er neue jeden Tag.

Arabella (*kurz*)

Ah, laß! – Und dort das andere Bukett?

Zdenka

Vom Elemer.
Und der Parfüm vom Dominik, und Spitzen
[vom Lamoral.

Arabella (*spöttisch*)

Die drei! Verlumpen Geld zu dritt, verlieben
[sich zu dritt ins gleiche Mädel –
am end verloben sie sich auch noch alle drei
[mit mir!

Zdenka

Nichts wert sind sie – und etwas wert ist nur
[der eine, der...
(*Sie hält ihr Matteos Rosen entgegen.*)

Arabella

Ah, laß! die drei sing lustiger.

« Je vous remercie, mademoiselle »

Arabella (*est entrée en chapeau, voilette et fourrure, suivie de sa demoiselle de compagnie*)
Je vous remercie, mademoiselle. Venez me
[chercher demain à la même heure,
aujourd'hui, je n'ai plus besoin de vous. Adieu.
(*La demoiselle de compagnie sort. Arabella ôte son chapeau et sa veste, elle aperçoit les roses qui se trouvent sur un guéridon.*)
Les belles roses ! C'est un hussard qui les a
[apportées ?

(Elle prend les roses.)

Zdenka

Comment ? Un hussard ?

Arabella

L'ordonnance d'un voyageur étranger !

Zdenka

Non, elles viennent de Matteo.
(*Arabella se débarrasse vivement des fleurs ; Zdenka les remet dans le vase.*)
(*avec douceur*)
Voilà comment tu traites ses fleurs !
Malgré tout, il t'en apporte des fraîches chaque
[jour.

Arabella (*coupant court*)

Ça suffit !... Et l'autre bouquet, là-bas ?

Zdenka

Il vient d'Elemer.
Et le parfum de Dominik, et les dentelles de
[Lamoral.

Arabella (*d'un ton moqueur*)

Ces trois-là ! Ils gaspillent leur argent à trois,
[se toquent tous trois de la même fille...
ils finiront pas se fiancer avec moi tous les trois !

Zdenka

Des minables... le seul qui ait de la valeur, c'est...
(*Elle lui tend les roses de Matteo.*)

Arabella

Ça suffit ! Ces trois-là sont plus drôles.

Zdenka (*vorwurfsvoll*)

Kannst du das sagen!
Er liebt dich doch aus seiner ganzen Seele, –

Arabella (*spöttisch*)

und aus allen seinen Kräften.

Zdenka

Du hast ihn lieb gehabt!

Arabella

Vielleicht!
Geht! So ist's vorbei: du sagst es selbst.

Zdenka

Gib acht, daß er dich das aussprechen hört!
Es wär' sein Tod. Anbeten tut er dich!

Arabella (*sieht sie an*)

Zdenkerl, du hast schon ganz den exaltierten
[Ton von der Mama!
Paß auf auf dich!

Zdenka (*leidenschaftlich*)

Weil's mir das Hertz umdreht, wenn ich ihn
[leiden seh'

Arabella (*ohne sie anzusehen*)

Bist du verliebt in ihn?

Zdenka (*stampft auf*)

Sein Freund bin ich!
Sein einziger Freund auf dieser Welt!

Arabella (*sieht sie wieder aufmerksam an*)

Zdenkerl, in dir steckt was Gefährliches seit
[letzter Zeit.
Mir scheint, Zeit wär's, dass du ein Mädel wirst
vor aller Welt und die Maskerad' ein End' hat.

Zdenka

Ich bleib ein Bub bis an mein End'. Ich will
[nicht eine Frau sein –
so wie du eine bist. Stolz und kokett und kalt
[dabei!

Arabella (*sehr ernst*)

Er ist der Richtige nicht für mich!
(*Sie setzt sich. Zdenka macht eine heftige Bewegung.*)

Zdenka (*d'un ton chargé de reproches*)

Comment peux-tu dire cela !
Il t'aime pourtant de toute son âme,...

Arabella (*d'un ton moqueur*)

... et de toutes ses forces.

Zdenka

Tu l'aimais bien avant !

Arabella

Peut-être !
Avant ! Mais c'est du passé : tu le dis toi-même.

Zdenka

Prends garde qu'il ne t'entende parler ainsi !
Ce serait la mort pour lui. Il t'adore !

Arabella (*l'observant*)

Petite Zdenka, ce ton exalté est celui de
[maman !
Fais attention à toi !

Zdenka (*avec passion*)

Cela me bouleverser le cœur de le voir souffrir !

Arabella (*sans la regarder*)

Tu es amoureuse de lui ?

Zdenka (*trépignant*)

Je suis son ami !
Son unique ami au monde !

Arabella (*l'observant de nouveau avec attention*)

Petite Zdenka, tu couves un malaise en ce
[moment.
Il serait temps, je crois, que tu sois une fille
aux yeux du monde et que cette mascarade
[prenne fin.

Zdenka

Je resterai un garçon jusqu'à ma mort. Je ne
[veux pas être une femme
comme toi. Hautaine et coquette et froide à la
[fois.

Arabella (*l'air très grave*)

Il n'est pas l'homme qu'il me faut !
(*Elle s'assied. Zdenka a un mouvement brusque.*)

Ich red' im Ernst, ich red' die Wahrheit jetzt
[zu dir!
Ich kann ja nichts dafür, daß ich so bin.
Ein Mann wird mir gar schnell recht viel
und wieder schnell ist er schon gar nichts
[mehr für mich!
Da drin im Kopf geschieht's und schnell, ich
[weiß nicht wie!
Es fängt zu fragen an, und auf die Fragen
find' ich die Antwort nicht, bei Tag und nicht
[bei Nacht.
Ganz ohne meinen Willen dreht sich dann
[mein Herz
und dreht sich los von ihm. Ich kann ja nichts
[dafür –
aber der Richtige – wenn's einen gibt für mich
[auf dieser Welt –
der wird einmal dastehn, da vor mir
und wird mich anschauen und ich ihn,
und keine Zweifel werden sein und keine
[Fragen,
und selig werd' ich sein und gehorsam wie ein
[Kind.

Zdenka (*sie liebevoll ansehend*)

Ich weiß nicht wie du bist, ich weiß nicht,
[ob du Recht hast –
dazu hab' ich dich viel zu lieb! Ich will nur,
[daß du glücklich wirst
mit einem, der's verdient! und helfen will ich
[dir dazu.

(noch inniger, mehr für sich)

So hat ja die Prophetin es gesehn,
sie ganz im Licht, und ich hinab ins Dunkel.

(für sich)

Sie ist so schön und so lieb – ich werde gehen,
und noch im Gehen wird' ich dich segnen,
[meine Schwester.

Arabella (*für sich*)

Aber der Richtige, wenn's einen gibt für mich
[auf dieser Welt,
der wird einmal dastehn, da vor mir
und wird mich anschauen, und ich ihn,
und keine Zweifel werden sein und keine
[Fragen,
und selig werd' ich sein und gehorsam wie ein
[Kind!

Je parle sérieusement, je te dis la vérité !

Ce n'est pas ma faute, je suis ainsi faite.
Un homme peut soudain me plaire
et tout aussi vite, il n'existe plus pour moi !

Cela se passe dans ma tête, très vite, sans que
[je comprenne !
Des questions se pressent, le jour et la nuit,
et je ne leur trouve pas de réponse.

Mon cœur change alors, sans que j'y puisse
[rien,
et se détache de lui. Ce n'est pas ma faute.

Mais l'homme qu'il me faut, s'il en existe un
[pour moi,
sera tout à coup là devant moi,
il me regardera, je le regarderai,
et il n'y aura pas de doutes ni de questions,

je serai bienheureuse et soumise comme une
[enfant.

Zdenka (*la regardant d'un air affectueux*)

Je ne sais comment tu es, je ne sais si tu as
[raison...
je t'aime trop pour m'en soucier ! Mais je veux
[que tu sois heureuse
avec un homme qui en soit digne, et je veux
[t'aider.

(avec plus de ferveur, presque à part)

La voyante l'avait bien dit,
elle en pleine lumière et moi plongée dans le
[noir.

(à part)

Elle est si belle et si douce... moi, je partirai
et, en m'en allant, je te bénirai, ma sœur.

Arabella (*à part*)

Mais l'homme qu'il me faut, s'il en existe un
[pour moi,
sera tout à coup là devant moi,
il me regardera, je le regarderai,
et il n'y aura pas de doutes ni de questions,
je serai bienheureuse et soumise comme une
[enfant !

„Mein Elemer !“**Arabella** (*setzt sich*)

Mein Elemer ! – das hat so einen sonderbaren
[Klang...

Er mein – ich sein. Was ist denn das,
mir ist ja, wie wenn eine Angst mich überfiele –
und eine Sehnsucht ja, nach was denn auf der
[Welt.

(Sie steht auf.)

Nach dem Matteo? Weil er immer sagt,
er kann nicht leben ohne mich und mich so
[anschaut,

mit Augen wie ein Kind?

(Sie horcht in sich hinein.)

Nach dem Matteo sehnt sich nichts in mir!

(ein Zögern, dann ausbrechend)

Ich möchte meinen fremden Mann einmal
[noch sehen!

Ich möchte einmal seine Stimme hören!
[Seine Stimme.

Dann, dann wär' er wie die anderen für mich. –
Wie sagt die Zdenka: daß wir warten müssen,
[bis uns einer wählt,

und sonst sind wir verloren.

Verheirat' t mit dem Elemer?

(Sie schaudert unwillkürlich.)

Was rührt mich den so an, als trät' ich einem
[übers Grab?

Ist das der fremde Mann, mit dem ich nie ein
[Wort geredet hab',

zieht der im Dunkel so an mir?

Herr Gott, er ist ja sicher ein verheirateter
[Mann,

und ich soll, und ich wird' ihn nicht mehr
[wiedersehn!

Und heut, und heut ist Faschingsdienstag, und
[heut abend ist mein Ball

– von dem bin ich die Königin und dann...

« Mon Elemer !... »**Arabella** (*s'assied*)

Mon Elemer !... Ces mots ont une résonance
[étrange...

Il serait mien, je serais sienne, qu'est-ce donc,
il me semble être saisie par l'angoisse...
et par l'attente... mais qu'attendre en ce
[monde.

(Elle se lève.)

Matteo ? Simplement parce qu'il dit toujours
qu'il ne peut pas vivre sans moi

et me regarde avec de grands yeux d'enfant ?

(à l'écoute d'elle-même)

Rien en moi ne tend vers Matteo !

(Après un instant d'hésitation, elle explose.)

Je voudrais revoir une fois mon étranger !

Je voudrais entendre une fois le son de sa voix !
[Sa voix.

Ensuite, il serait pour moi comme les autres...
Zdenka dit souvent : il faut attendre qu'on
[nous choisisse,

sinon nous sommes perdues.

Mariée à Elemer ?

(Elle frissonne sans le vouloir.)

Pourquoi suis-je bouleversée comme si je
[piétinais une tombe ?

À cause de l'étranger à qui je n'ai jamais parlé ?

Agit-il obscurément sur moi ?

Seigneur Dieu, il est certainement marié,

et je ne le verrai plus, et cela vaut mieux !

Aujourd'hui, c'est mardi gras et ce soir, c'est
[mon bal...

j'en serai la reine, et après...

„Sie wollen alle Geld!“

Zdenka (*nimmt die Rechnungen zur Hand, die sich angehäuft haben, sieht hinein*)

Sie wollen alle Geld! Sie droh'n mit den
[Gerichten!
Was? davon weiß ich ja gar nichts: sie schreiben:
sie haben schon gehört, daß wir verreisen
[wollen!

O! dann ist alles aus!
Dann seh' ich ihn nie mehr!
(*Sie läuft in ihrer Angst an die Tür links und horcht.*)

Sie sagt: der Arabella droht etwas –
von einem Offizier.
Er darf nicht mehr ins Haus, sagt die Mama,
sie wird kompromittiert von ihm.
Nicht mehr ins Haus? O Gott – dann bringt er
[sich ja um –
und alle wissen darum: es ist wegen ihr –
und sie – dann endlich weiß sie, wie er sie
[geliebt hat!

(*Geht weg von der Tür.*)
Mein Gott, laß das nicht zu, dass wir verreisen
[müssen!
Laß den Papa gewinnen! Laß in Görz die Tante
[sterben!
Mach', daß die Bella den Matteo über alles
[liebt,
und daß er glücklich wird, und daß wir nicht
[mehr arm sind!
Aufopfern will ich mich dafür – mein Leben
[lang
in Bubenkleidern laufen und Verzicht auf
[alles, auf alles tun!

« Tous veulent de l'argent ! »

Zdenka (*(prend les gactures qui se sont accumulées, les examine)*)

Tous veulent de l'argent ! Ils nous menacent de
[procès !
Quoi ? Cela je l'ignorais ; ils écrivent :
« Le bruit court que vous allez partir en voyage ! »

Oh ! Alors tout est fini !
Je ne le verrai plus jamais !
(*Pleine d'angoisse, elle court écouter à la porte de gauche.*)

Elle dit qu'Arabella est menacée...
cela vient d'un officier.
La maison lui restera fermée, dit maman,
il la compromet.
La maison fermée ? Oh ! Dieu... mais il se
[tuera...
et tout le monde saura que c'est à cause d'elle...
et elle... saura enfin combien il l'a aimée !

(*Elle s'éloigne de la porte.*)
Mon dieu, faites que nous n'ayons pas à partir !

Faites que papa gagne ! Faites que meure la
[tante de Görz !
Faites que Bella aime Matteo par-dessus tout,
qu'il soit heureux et que nous ne soyons plus
[pauvres !
Je veux me sacrifier pour cela... toute ma vie
m'habiller en garçon et renoncer à tout !

Vier letzte Lieder

Frühling

In dämmrigen Grüften träumte ich lang
von deinen Bäumen und blauen Lüften,
von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen in Gleiß und Zier,
von Licht übergossen wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder, du lockst mich zart.
Es zittert durch all meine Glieder
deine selige Gegenwart.

Hermann Hesse
@ 1958 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

September

Der Garten trauert,
kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
in den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die großen
müdgewordenen Augen zu.

Hermann Hesse
@ 1958 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Beim Schlafengehen

Nun der Tag mich müd gemacht,
soll mein sehnlisches Verlangen
freundlich die gestirnte Nacht
wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, laßt von allem Tun,
Stirn, vergiß du alles Denken,
alle meine Sinne nun
wollen sich in Schlummer senken.

Quatre Derniers Lieder

Printemps

Dans de sombres grottes j'ai longtemps rêvé
de tes arbres, de tes ciels bleus,
de ton parfum et de tes chants d'oiseaux.

Maintenant tu parais dans ta splendide parure
devant moi, ruisselant de lumière tel un
[prodige.

Tu me reconnais, tu m'attires tendrement.
Tout entier je frémis
de ta bienheureuse présence.

Septembre

Le jardin pleure,
la pluie froide trempe les fleurs.
L'été frissonne en silence,
sentant venir sa fin.

Une à une tombent en pluie d'or
les feuilles du grand acacia.
Surpris et las, l'été sourit
au rêve mourant du jardin.

Longtemps encore auprès des roses
il s'attarde, aspirant au repos.
Doucement il referme
ses grands yeux fatigués.

En s'endormant

Lassé par le jour,
mon désir languissant veut
accueillir la nuit étoilée
comme un enfant fatigué.

Mains, laissez toute activité,
front, oublie tes pensées,
tous mes sens à cette heure
désirent s'assoupir.

Und die Seele, unbewacht,
will in freien Flügeln schweben,
um im Zauberkreis der Nacht
tief und tausendfach zu leben.

Hermann Hesse
@ 1958 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Im Abendrot

Wir sind durch Not und Freude
gegangen Hand in Hand,
vom Wandern ruhen wir
nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
es dunkelt schon die Luft,
zwei Lerchen nur noch steigen
nachträumend in den Duft.

Tritt her und laß sie schwirren,
bald ist es Schlafenszeit,
daß wir uns nicht verirren
in dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede,
so tief im Abendrot.
Wie sind wir wandermüde –
ist dies etwa der Tod?

Joseph von Eichendorff

Et mon âme incontrôlée
veut planer, les ailes libres,
et vivre profondément à l'infini
dans le cercle magique de la nuit.

Au couchant

Nous avons connu joies et peines,
cheminant main dans la main ;
reposons-nous de notre errance
dans cette contrée paisible.

Les vallées déclinent alentour,
déjà l'air s'obscurcit ;
seules deux alouettes s'élèvent
rêvant dans la nuit embaumée.

Viens, laisse-les grisoller,
l'heure de dormir approche,
que nous ne nous perdions
dans cette solitude.

Ô paix vaste et sereine,
si profonde au couchant !
Comme nous sommes las d'errer –
serait-ce donc la mort ?

Juliane Banse

La soprano Juliane Banse est née dans le sud de l'Allemagne et a passé son enfance à Zurich, en Suisse. Elle a commencé des études de violon à l'âge de 5 ans et des études de danse à l'Opéra de Zurich, où elle s'est produite sur scène. C'est à l'âge de 15 ans qu'elle a débuté ses études de chant, tout d'abord auprès de Paul Steiner et Ruth Rohner, à Zurich. Elle s'est ensuite perfectionnée auprès de Brigitte Fassbaender et Daphne Evangelatos à Munich. Elle-même donne des masterclasses en Europe et aux États-Unis. Elle a obtenu de nombreuses bourses et prix : Premier Prix du Concours de chant du Kulturforum de Munich (1989), « Grand Prix Franz-Schubert » de l'Institut international Franz-Schubert (1993), Prix Robert-Schumann de la ville de Zwickau (2003), Prix « Merkur Theatre » de *Munich Merkur* (1993). Juliane Banse a fait ses débuts à l'opéra en 1989 dans le rôle de Pamina à la Komische Oper de Berlin, où elle a été réinvitée dans le rôle d'Ilia d'*Idomeneo*. Dans le même temps, elle s'est produite à Bruxelles, Salzbourg, Glyndebourne ou Vienne, et a interprété les rôles de Despina, Sophie, Zerlina, Zdenka, Susanna, Marzelline, Ighino, Manon et Musette. En 1998, elle a interprété le rôle-titre du nouvel opéra de Heinz Holliger, *Schneewittchen*, créé à Zurich. Un an plus tard, elle chante Pamina à la Bayerische Staatsoper de Munich, où elle revient en 2001 chanter Galatea (*Acis and Galatea* de Haendel) et, en 2002, *La Petite Renarde rusée* dans une mise en scène de Jürgen Rose. Cette saison, elle interprète Pamina sous la baguette d'Ivor Bolton et, de nouveau, *La Petite Renarde rusée*. En 1994, elle a fait ses débuts

avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Claudio Abbado et, un an plus tard, elle chante avec l'Orchestre symphonique de Saint Louis sous la baguette de Leonard Slatkin. Elle s'est produite avec les plus grands orchestres, d'Amsterdam à Philadelphie, de Berlin à San Francisco, et a travaillé avec des chefs d'orchestre comme Carlo Maria Giulini, André Previn, Pierre Boulez, Paavo Järvi, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Helmuth Rilling et Manfred Honeck. Au cours de la saison 2003/04, Juliane Banse a chanté à la Tonhalle de Zurich (*Le Messie*), donné des concerts avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Herbert Blomstedt (*Missa solemnis*) et Daniel Harding (*Symphonie n° 4* de Mahler), et chanté dans la *Symphonie n° 8* de Mahler dirigée par Simon Rattle, enregistrée par EMI. En 2006, elle est invitée par Franz Welser-Möst à interpréter *Un Requiem allemand* de Brahms avec l'Orchestre de Cleveland. La même année, elle se produira au Musikverein de Vienne avec Nikolaus Harmoncourt. Avec Helmut Deutsch, Wolfgang Rieger ou Andrés Schiff, Juliane Banse se produit régulièrement en récital dans des lieux comme les Schubertiades de Schwarzenberg, le Konzerthaus de Vienne ou le Wigmore Hall de Londres. Avec le pianiste Maurizio Pollini, elle a donné des récitals Schubert au Carnegie Hall de New York et à Tokyo. Ce début de saison, elle donne des récitals en compagnie d'András Schiff. Au printemps 2005, elle collaborera pour la première fois avec Aleksander Madzar et prendra part, avec le Quatuor Artemis, à un projet

présentant des œuvres de Jörg Widmann. Parmi les enregistrements de Juliane Banse, citons des duos avec Brigitte Fassbaender, un disque Schumann avec Olaf Bär et Helmut Deutsch (EMI), les *Altenberg Lieder* et *Lulu Suite* de Berg sous la direction de Claudio Abbado avec l'Orchestre philharmonique de Vienne (DGG), la *Symphonie n° 4* de Mahler avec l'Orchestre de Cleveland sous la direction de Pierre Boulez (DGG), *Fidelio* de Beethoven avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et Simon Rattle et, dernièrement, des airs de Mozart et Debussy en compagnie d'András Schiff.

Heinz Holliger

Né à Lagenthal (Suisse), Heinz Holliger a étudié à Berne, Paris et Bâle : hautbois avec Emile Cassagnaud et Pierre Pierlot, piano avec Sava Savoff et Yvonne Lefébure, et composition avec Sándor Veress et Pierre Boulez. En tant que hautboïste et compositeur, il a reçu de nombreux prix de par le monde. Dans un échange constant entre interprétation et composition, Heinz Holliger s'efforce d'élargir la technique instrumentale. Son engagement vis-à-vis de la création contemporaine a valu de nombreuses récompenses à ses enregistrements. De grands compositeurs lui ont dédié des œuvres. Dans le même temps, Heinz Holliger use de toute son influence pour faire connaître les jeunes compositeurs. La création de son opéra *Schneewittchen* à l'Opéra de Zurich en 1998 a été internationalement saluée. Les compétences particulières de Heinz Holliger et son incomparable oreille ont fait de lui l'une des personnalités musicales majeures de nos jours, en tant que soliste,

compositeur et chef d'orchestre. Parmi ses réalisations récentes, citons la création de sa *Partita* avec András Schiff aux Berliner Festwochen en septembre 2001, l'achèvement de son *Concerto pour violon*, créé dans sa version intégrale par Thomas Zehetmair, et *Puneigä*, d'après des poèmes d'Anna Maria Bacher, créé par Juliane Banse au festival Wien Modern en novembre 2002. En avril 2003, la Cité de la musique lui a consacré un « Domaine privé ». Heinz Holliger a ainsi pu, durant une semaine, inviter les meilleurs musiciens et orchestres à se produire avec lui. Un projet similaire est prévu à la Fondation Gulbenkian de Lisbonne en novembre 2004. Heinz Holliger dirige de nombreux orchestres et ensembles de par le monde : Berliner Philharmoniker, Cleveland Orchestra, Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, English Chamber Orchestra, Philharmonia Orchestra London, Vienna Philharmonic, Vienna Symphonic... Il collabore depuis de nombreuses années avec le Chamber Orchestra of Europe, qu'il a dirigé dans des enregistrements. Il est régulièrement invité à diriger l'Orchestre symphonique de la SWR ou l'Orchestre du Festival de Budapest. Heinz Holliger a enregistré pour Teldec, Philips et ECM.

Orchestre du Conservatoire de Paris

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn, puis de Mozart et Beethoven étaient jouées par les élèves sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828, avec d'anciens

étudiants, la Société des Concerts du Conservatoire, à l'origine de l'Orchestre de Paris. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique de programmation musicale proposée par le Conservatoire dans ses trois salles publiques, dans la salle des concerts de la Cité de la musique, institution partenaire de son projet pédagogique dès sa création, et, cette année, dans la salle Olivier Messiaen de la Maison de la Radio par le biais d'une nouvelle collaboration avec Radio France. Un instrumentiste doit en effet pouvoir pratiquer, au cours de ses années d'apprentissage, la musique d'ensemble sous toutes ses formes – de la création contemporaine en petit effectif au répertoire symphonique – et acquérir l'expérience de la scène. L'orchestre du Conservatoire est constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes, réunis en des formations variables, renouvelées par session, selon le programme et la démarche pédagogique retenus. Les sessions se déroulent sur des périodes de une à deux semaines, en fonction de la difficulté et de la durée du programme. L'encadrement en est le plus souvent assuré par des professeurs du Conservatoire ou par des solistes de l'Ensemble Intercontemporain, partenaire privilégié du Conservatoire. La programmation de l'Orchestre du Conservatoire est conçue pour permettre aux étudiants d'aborder des chefs-d'œuvre de périodes et de styles variés, avec de nombreux chefs invités : en 2004/05, l'Orchestre des étudiants est notamment dirigé par Reinbert de Leeuw, Oswald Sallaberger, Heinz Holliger, Christoph Eschenbach

et interprète des œuvres aussi diverses que *Le Festin de l'araignée* d'Albert Roussel, *Renard* d'Igor Stravinski, le *Concerto pour violon en ré mineur* de Robert Schumann, *Et exspecto resurrectionem mortuorum* d'Olivier Messiaen, *Don Juan* de Richard Strauss, la *Symphonie n° 5* de Piotr Ilitch Tchaïkovski...

Flûtes

Sophie Guerin
Julie Huguet
Emilie Lieven
Marie Roqueta

Hautbois

Nicolas Cock
Emmanuel Laporte
Céline Moinet

Clarinettes

Maguy Giraud
Julien Hervé
Claire Nowak

Clarinete basse

Benoît Viratelle

Bassons

Vivian Angelloz-Nicoud
Audrey-Anne Hetz

Fagott

Médéric Debacq

Cors

Arnaud Bonnetot
Kostia Bourreau
Benoît De Barsony
Philippe L'Orsa
Sébastien Tuytten

Trompettes

Anthony Chevillon
Aurélien Lamorlette
William Sayd

Trombones

Nicolas Moutier
Jean-Michel Weber

Trombone basse

Daniel Savoyaud

Tuba

Sylvain Dutouquet

Percussions

Thierry Deleruyelle
Jean-Loup Galvin
Guillaume Itier
David Joignaux

Harpes

Nabila Chajai
Delphine Latil
Sivan Magen

Célesta

Bertilie Monsellier

Violons

Joseph André
Ambroise Aubrun
Jérôme Benhaim
Radu Bitica
Valentin Broucke
Besa Cane
Ching-Ting Chang
Varoujan Doneyan
Chantal Dury
Maud Giguët
Perceval Gilles
Julie Guedon
Samika Honda
Quentin Jaussaud
Charlotte Juillard
Bernard Julien
Saténik Khourdoïan
Simon Roturier
Marie Salvat
Helena Satue
Vanessa Szigeti
Julien Szulman
Prisca Talon
Chih-Hong Tseng
Pauline Vernet
Justine Zieziulewicz

Altos

Marie-Noëlle Bernascon
Benachir Boukhatem
Adeliya Chamrina
Tristan Dely
Sylvain Durantel
Bo-Youn Kim
Jérémy Pasquier

Julie Risbet
Tomas Savickas
Baptiste Vay

Violoncelles

Caroline Boita
Nicolas Defranoux
Guillaume Fichter
Askar Ishangaliyev
Julien Lazignac
Thibault Leroy
Lucile Mauchoffe
Pablo Tognan

Contrebasses

Héloïse Dely
Martin Eriksson
Florian Godard
Antoine Sobczak
Tiphaine Tsjoen
Rémy Yulzari

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Anton Webern

Mardi 16 novembre - 20h

Livret - Biographies

Anton Webern*Drei Volkstexte op. 17***I**

Armer Sünder, du
 die Erde ist dein Schuh;
 Mark und Blut,
 der Himmel ist dein Hut.
 Fleisch und Bein
 sollen von dir gesegnet sein,
 du heilige Dreifaltigkeit
 von nun an bis in Ewigkeit!

II

Liebste Jungfrau, wir sind dein,
 zeig' dich, Mutter stets zu sein,
 schreib'uns alle deinem Herzen
 unauslöschlich ein.
 Groß ist unsrer Feinde Zahl
 hier in diesem Tränental;
 rette, Mutter, deine Kinder
 vor dem Sündenfall.

III

Heiland, unsre Missetaten
 haben dich verkauft, verraten,
 dich gezeißelt, dich gekrönt,
 an dem Kreuze dich verhöhnt.
 laß dein Leiden und Beschwerden,
 Jesus, uns zu Nutzen werden,
 laß durch deine Todespein,
 Herr, uns nicht verloren sein!

*Trois Textes populaires op. 17***I**

Toi, pauvre pécheur,
 la terre est ton soulier ;
 moelle et sang,
 le ciel est ton chapeau.
 Chair et jambe,
 que tu les bénisses,
 toi, Sainte Trinité,
 maintenant et en toute éternité.

II

Chère Vierge Marie, nous sommes à toi,
 montre-toi comme mère éternelle,
 inscris-nous tous en ton cœur
 de façon indélébile.
 Grand est le nombre de nos ennemis
 ici dans cette vallée de pleurs ;
 sauve, ô mère, tes enfants
 du péché.

III

Sauveur, nos méfaits,
 t'ont vendu, trahi,
 t'ont flagellé, t'ont couronné,
 t'ont tourné en dérision sur la croix.
 Que tes souffrances et tes plaintes,
 Jésus, nous profitent,
 que par les souffrances de ta mort,
 Seigneur, nous ne nous perdions pas !

I

Christus factus est pro nobis obediens usque ad
[mortem,

Mortem autem cruces.

Propter quod et Deus exaltavit illum:

Et dedit illi nomen,

Quod est super omne nomen.

II

Dormi Jesu, mater ridet,

quae tam dulcem somnum videt,

dormi Jesu blandule.

Si non dormis, mater plorat,

inter fila cantans orat:

blande veni somnule.

III

Crux fidelis, inter omnes

arbor una nobilis:

nulla silva talem profert,

fronde, flore, germine.

Dulce lignum, dulces clavos,

dulce pondus sustinet.

IV

Asperges me, Domine,

Hyssopo, et mundabor:

lavabis me,

et super nivem dealabor.

Miserere mei, Deus,

secundum magnam

miserencordiam tuam.

V

Crucem tuam adoramus, Domine:

et sanctam resurrectionem

tuam laudamus, et glorificamus:

ecce enim propter lignum

venit gaudium in universo mundo.

Fünf Kanons nach Lateinischen Texten op. 16

I

Christus ist für uns gehorsam geworden bis
[zum Tod,

ja bis zum Tod am Kreuze.

Darum hat Gott Ihn auch erhöht

und Ihm einen Namen gegeben,

der über alle Namen ist.

II

(aus *Des Knaben Wunderhorn*)

Schlafe, Jesus, die Mutter lächelt,

wenn sie dich in süßem Schlaf betrachtet.

Jesus schlafe friedlich.

Und schläfst du nicht, so weint die Mutter.

Zum Klang der Harfe wird sie dich

betend in den Schlaf singen.

III

Treues Holz, vor allen Bäumen

einzig du an Ehren reich;

denn an Zweigen, Blüten, Früchten

ist im Wald kein Baum dir gleich.

Süßes Holz, o süße Nägel!

Süße Last beschweret euch.

IV

Besprengte mich, Herr,

mit Ysop, so werde ich rein;

wasche mich,

und ich werde weißer als Schnee.

Erbarme dich meiner, o Gott,

nach dem Übermaß

deiner Gnade.

V

Dein Kreuz, o Herr, verehren wir,

und deine heilige Auferstehung

loben und rühmen wir:

Denn siehe, durch das Holz des Kreuzes

kam Freude in alle Welt.

Cinq Canons sur des textes latins op. 16

I

Le Christ s'est fait pour nous obéissant jusqu'à
[la mort

et la mort de la Croix.

C'est pourquoi Dieu l'a élevé

et lui a donné le Nom

qui est au-dessus de tout autre nom.

II

(extrait du *Cor merveilleux de l'enfant*)

Dors, Jésus, ta mère sourit

quand elle te voit dormir doucement,

dors paisiblement, Jésus,

Ta mère pleure si tu ne dors pas,

aux sons de la lyre et par la prière

elle fait venir ton sommeil.

III

Ô Croix, notre espérance, arbre unique,

noble entre tous :

nulle forêt n'a produit ton pareil

pour le feuillage, la fleur et le fruit.

ô bois aimable, ô clous sacrés

qui portent un fardeau si précieux.

IV

Vous m'arroserez, Seigneur

avec l'hysope et je serai purifié ;

vous me laverez

et je deviendrai plus blanc que la neige.

Ayez pitié de moi,

ô mon Dieu,

selon votre grande miséricorde.

V

Nous adorons votre Croix, Seigneur

nous célébrons et glorifions

votre sainte résurrection :

car c'est par la Croix

que la joie a paru dans le monde entier.

Sechs Lieder nach Georg Trakl op. 14

I

Die Sonne

Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel.
Schön ist der Wald, das dunkle Tier, der Mensch;
Jäger oder Hirt.
Rötlich steigt im grünen Weiher der Fisch.
Unter dem runden Himmel fährt der Fischer
[leise]

im blauen Kahn.
Langsam reift die Traube, das Korn.
Wenn sich stille der Tag neigt,
ist ein Gutes und Böses bereitet.
Wenn es Nacht wird,
hebt der Wanderer leise die schweren Lider;

Sonne aus finsterner Schlucht bricht.

II

Abendland I

Mond, als träte ein Totes
aus blauer Höhle,
und es fallen der Blüten viele
über den Felsenpfad.
Silbern weint ein Krankes

am Abendweiher;
auf schwarzem Kahn hinüberstarben
Liebende.
Oder es läuten die Schritte Elis'
durch den Hain,
den hyazinthenen,
wieder verhallend unter Eichen.
O des Knaben Gestalt
geformt aus kristallinen Tränen,
nächtigen Schatten.
Zackige Blitze erhellen die Schläfe
die immerkühle,
wenn am grünenden Hügel
Frühlingsgewitter ertönt.

III

Abendland II

So leise sind die grünen Wälder unsrer Heimat
die kristallne Woge
hinsterbend an verfallner Mauer
und wir haben im Schlaf geweint;
wandern mit zögernden Schritten
an der dornigen Hecke hin
Singende im Abendsommer,

Six Lieder sur des textes de Georg Trakl op. 14

I

Le soleil

Chaque jour le soleil jaune apparaît sur la colline.
Belle est la forêt, l'animal sombre, l'homme ;
chasseur ou berger.
Dans l'étang vert le poisson s'élève rouge,
sous le ciel rond le pêcheur vogue doucement

dans sa barque bleue.
Lentement mûrit la grappe, le grain.
Quand doucement le jour s'éteint,
le bien et le mal sont là.
Quand il fait nuit,
le voyageur soulève doucement ses paupières
[lourdes ;
le soleil surgit d'un noir ravin.

II

Occident I

Lune, comme si un mort surgissait
d'une cavité bleue,
et beaucoup de fleurs tombent
sur le sentier rocheux.
Quelque chose de malade verse des larmes
[d'argent

près de l'étang du soir,
portés là-bas sur une barque noire, sont morts
des amants.
Ou les pas d'Elis résonnent
à travers le bocage
de hyacinthes,
se perdant à nouveau au loin dans les chênes.
Ô la forme du garçon,
formée de larmes de cristal,
d'ombres nocturnes.
Des éclairs dentelés illuminent les tempes,
toujours fraîches,
quand sur la colline verte
résonne l'orage printanier.

III

Occident II

Si tranquilles sont les vertes forêts de notre patrie,
la vague cristalline
venant mourir sur le mur écroulé.
Et nous avons pleuré en rêve ;
nous promenons à pas hésitants
parmi les buissons épineux
chanteurs dans l'été vespéral,

in heiliger Ruh des fern verstrahlenden
[Weinbergs;
Schatten nun im kühlen Schoß der Nacht,
trauernde Adler.
So leise schließt ein mondener Strahl

die purpurnen Male der Schwermut.

IV

Abendland III

Ihr großen Städte
steinern aufgebaut in der Ebene!
So sprachlos folgt der Heimatlose
mit dunkler Stirne dem Wind,
kahlen Bäumen am Hügel.
Ihr weithin dämmernden Ströme!
Gewaltig ängstet schaurige Abendröte
im Sturmgewölk.
Ihr sterbenden Völker!
Bleiche Woge zerschellend am Strande der
[Nacht,
fallende Sterne.

V

Nachts

Die Bläue meiner Augen
ist erloschen in dieser Nacht,
das rote Gold meines Herzens.
O! wie stille brannte das Licht.
Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden;
dein roter Mund besiegelte
des Freundes Umnachtung.

VI

Gesang einer gefangenen Amsel

Dunkler Odem im grünen Gezweig.
Blaue Blümchen umschweben das Antlitz des
[Einsamen,
den goldnen Schritt
ersterbend unter dem Ölbaum.
Aufflattert mit trunknem Flügel die Nacht.
So leise blutet Demut,
Tau, der langsam tropft
vom blühenden Dorn.
Strahlender Arme Erbarmen
umfängt ein brechendes Herz.

dans la paix bénie du vignoble luisant au loin ;
ombres maintenant dans le sein frais de la nuit,
aigles en deuil.
Aussi tranquillement, un rayon de lune
[embrasse
les monuments pourpres de la mélancolie.

IV

Occident III

Vous grandes villes
construites en pierre dans la plaine !
Ainsi, sans voix, l'apatride suit
le front sombre le vent,
les arbres nus sur la colline.
Vous fleuves s'évanouissant au loin !
Crépuscules effrayants
dans les nuages de tempête.
Vous peuples en train de mourir !
Vague pâle s'écrasant à la lisière de la nuit.

Étoiles tombantes.

V

La nuit

Le bleu de mes yeux
s'est éteint cette nuit,
l'or rouge de mon cœur.
O que la lumière brûlait doucement.
Ton manteau bleu enveloppa celui qui tombait;
ta bouche rouge a scellé
la mise en linceul de l'ami.

VI

Chanson du merle fait prisonnier

Souffle sombre dans le vert branchage.
Des fleurettes bleues entourent le visage du
[solitaire,
le pas d'or
s'éteignant sous l'olivier.
La nuit s'envole, l'aile enivrée.
Aussi doucement saigne l'humilité,
rosée, s'égouttant lentement
du buisson en fleurs.
De bras rayonnants la pitié
embrasse un cœur qui se brise.

Drei Lieder op. 18

I

Schatzerl klein

Schatzerl klein,
mußt nit traurig sein,
eh' das Jahr vergeht,
bist du mein.
Eh' das Jahr vergeht,
grünt der Rosmarin,
sagt der Pfarrer laut:
Nehmts euch hin.
Grünt der Rosmarin,
grünt der Myrtenstrauß
und der Nagerlstock
blüht im Haus.

II

Erlösung

(aus *Des Knaben Wunderhorn*)

MARIA:

Mein Kind, sieh an die Brüste mein,
kein Sünder laß verloren sein.

CHRISTUS:

Mutter, sieh an die Wunden,
die ich für dein Sünd trag alle Stunden.
Vater, laß dir die Wunden mein
ein Opfer für die Sünde sein.

VATER:

Sohn, lieber Sohn mein
alles was du begehrt, das soll sein.

III

Ave Regina

Sei begrüßt, Himmelskönigin,
Sei begrüßt, Herrin der Engel,
Sei begrüßt, Wurzel, sei begrüßt, Portal,
Ursprung des Lichtes der Welt.
Freue dich, ruhmreiche Jungfrau,
Über alle anderen schön,
Sei glücklich, du Reichgeschmückte,
Und bitte Christus immer für uns.

Trois Lieder op. 18

I

Ma bien-aimée

Ma bien-aimée, ma petite,
ne sois pas triste,
avant la fin de l'année,
tu seras mienne.
Avant la fin de l'année,
le romarin verdira.
Le curé dira tout haut :
Prenez-vous.
Quand le romarin verdira,
le bouquet de myrtes verdira,
et la cane à clous
fleurira à la maison

II

Rédemption

(extrait du *Cor merveilleux de l'enfant*)

MARIE :

Mon enfant, vois mes seins,
Qu'aucun pécheur ne soit perdu.

CHRIST :

Mère, vois les blessures,
que pour tes péchés je porte toutes les heures.
Père, que mes blessures
soient un sacrifice pour le péché.

PÈRE :

Fils, mon cher fils,
tout ce que tu demandes, cela sera.

III

Ave Regina

Je vous salue, Reine du ciel,
je vous salue, Reine des Anges :
tîge sacrée, porte sainte
d'où est sortie la lumière du monde.
Réjouissez-vous, Vierge glorieuse,
belle par-dessus tout !
Je vous salue, ô vous qui êtes ravissante,
priez pour nous Jésus Christ.

Fünf geistliche Lieder op. 15

I

Das Kreuz

Das Kreuz, das muß' er tragen
bis an die selbige Statt,
wo et gemartert ward.
Maria, die stund auch dabei
und weint ganz bitterlich
um ihren Jesu Christ.
„O Mutter, laß das Weinen!
die Martern, die sind klein,
das Himmelreich ist mein.“

II

Morgenlied

(aus *Des Knaben Wunderhorn*)

Steht auf, ihr lieben Kinderlein,
der Morgenstern mit hellem Schein
läßt sich sehn frei gleich wie ein Held
und leuchtet in die ganze Welt.
Sei willkommen, du lieber Tag,
vor dir die Nacht nicht bleiben mag,
leucht uns in unsre Herzen fein
mit deinem himmlischen Schein.

III

In Gottes Namen aufstehn

In Gottes Namen aufstehn,
gegen Gott gehen,
gegen Gott treten,
zum himmlischen Vater beten,
daß er uns verleiht
lieb' Englein drei:
der erste, der uns weist,
der zweite, der uns speist,
der dritt', der uns behüt' und bewahrt,
daß uns an Leib und Seel'
nichts widerfahrt.

IV

Mein Weg geht jetzt vorüber

Mein Weg geht jetzt vorüber,
o Welt, was acht' ich dein;
der Himmel ist mir lieber,
da muß ich fahren ein.
Mich nicht zu sehr beladen,
weil ich wegfertig bin,
in Gottes Fried und Gnaden
fahr' ich mit Freud' dahin.

Cinq Lieder spirituels op. 15

I

La croix

La croix, il dut la porter
jusqu'à l'endroit même
où il fut martyrisé.
Marie, elle était là elle aussi,
et pleura amèrement
son Jésus Christ.
« Ô Mère, cesse de pleurer !
Les tortures, elles sont légères,
le Royaume des Cieux est à moi. »

II

Chant du matin

(extrait du *Cor merveilleux de l'enfant*)

Levez-vous, chers petits enfants,
l'étoile du matin avec sa clarté
apparaît libre comme un héros
et éclaire le monde entier.
Sois le bienvenu, jour très cher,
la nuit ne peut subsister devant toi,
éclaire-nous bien dans nos cœurs
avec ta clarté céleste.

III

Se lever au nom de Dieu

Se lever au nom de Dieu,
aller vers Dieu,
se présenter devant Dieu,
prier le père céleste
qu'il nous accorde
trois chers angelots :
le premier, qui nous guide,
le deuxième, qui nous nourrit,
le troisième, qui nous garde et nous protège,
pour qu'à notre corps et à notre âme,
rien de mauvais ne puisse arriver.

IV

Mon chemin se termine

Mon chemin se termine maintenant,
ô monde, que tu es peu pour moi ;
je préfère le ciel,
c'est là que je dois aller.
Pas trop chargé,
car je suis prêt à partir,
dans la paix et la grâce de Dieu,
j'y vais avec joie.

V

Fahr hin, o Seel'

Fahr hin, o Seel', zu deinem Gott,
 der dich aus nichts gestaltet,
 der dich erlöst durch seinen Tod,
 den Himmel offen haltet.
 Fahr hin zu dem, der in der Tauf'
 die Unschuld dir gegeben,
 et nehme dich barmherzig auf
 in jenes bess're Leben.

Zwei Lieder nach Rainer Maria Rilke op. 8

I

Du, der ich nicht sage,
 daß ich bei Nacht
 weinend liege,
 deren Wesen mich müde macht
 wie eine Wiege.
 Du, die mir nicht sagt,
 wenn sie wacht meinetwillen:
 wie, wenn wir diese Pracht
 ohne zu stillen
 in uns ertrügen?
 Sieh dir die Liebenden an,
 wenn erst das Bekennen begann,
 wie bald sie lügen.

II

Du machst mich allein.
 Dich einzig kann ich vertauschen.
 Eine Weile bist du's;
 dann wieder ist es das Rauschen,
 oder es ist ein Duft
 ohne Rest.
 Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
 du nur, du wirst immer wiedergeboren:
 weil ich niemals dich anhielt,
 halt ich dich fest.

V

Pars, ô mon âme

Pars, ô mon âme, vers ton Dieu,
 qui t'a fait à partir de rien,
 qui t'a sauvé par sa mort,
 et tient le ciel ouvert.
 Va vers celui qui dans le baptême
 t'a donné l'innocence,
 qu'avec miséricorde il t'accueille
 dans cette vie meilleure.

Deux Lieder sur des textes de Rainer Maria Rilke op. 8

I

Toi, à qui je tais
 Que la nuit
 je suis étendu en pleurs,
 dont l'essence me fatigue
 comme un berceau.
 Toi, qui te tais
 quand elle veille à cause de moi :
 qu'en serait-il si cette splendeur,
 sans nous taire,
 nous endurions en nous ?
 Contemple les amants,
 dès qu'a commencé l'aveu,
 combien vite ils se mettent à mentir.

II

Toi seule me fais.
 Toi seule je puis échanger.
 Un instant c'est toi ;
 puis c'est de nouveau un murmure,
 ou c'est un parfum
 sans reste.
 Ah, dans mes bras je les ai toutes perdues,
 toi seule, tu renaiss toujours :
 parce que je ne t'ai jamais retenue,
 je te tiens fermement.

Vier Lieder op. 13

I

Wiese im Park

Wie wird mir zeitlos. Rückwärts hingebannt
 Weil' ich und stehe fest im Wiesenplan,
 wie in dem grünen Spiegel hier der Schwan.
 Und dieses war mein Land.
 Die vielen Glockenblumen! Horch und schau!
 Wie lange steht er schon auf diesem Stein,

der Admiral. Es muß ein Sonntag sein
 und alles läutet blau.
 Nicht weiter will ich. Eitlere Fuß, mach Halt!
 Vor diesem Wunder ende deinen Lauf.
 Ein toter Tag schlägt seine Augen auf.
 Und alles bleibt so alt.

Karl Kraus

II

Die Einsame

An dunkelblauem Himmel steht der Mond.
 Ich habe meine Lampe ausgelöscht–
 schwer von Gedanken ist mein einsam Herz.
 Ich weine, weine; meine armen Tränen
 rinnen so heiß und bitter von den Wangen,
 weil du so fern bist meiner großen Sehnsucht,
 weil du es nie begreifen wirst, wie weh mir ist,

wenn ich nicht bei dir bin.

Hans Bethge (aus *Chinesische Flöte*)

III

In der Fremde

In fremdem Lande lag ich. Weißen Glanz

matte der Mond vor meine Lagerstätte.
 Ich hob das Haupt, - ich meinte erst, es sei
 der Reif der Frühe, was ich schimmern sah,
 dann aber fühlte ich: der Mond, der Mond,
 und neigte das Gesicht zur Erde hin,
 und meine Heimat winkte mir von fern.

Hans Bethge (aus *Chinesische Flöte*)*Quatre Lieder op. 13*

I

Prairie dans le parc

Pour moi le temps s'évanouit. Fixé vers l'arrière
 je reste et me tiens ferme dans la prairie,
 comme ici dans le miroir vert le cygne.
 Et c'était mon pays !
 Toutes ces campanules ! Écoute et vois !
 Depuis combien de temps se tient-il sur cette
 [pierre,

l'amiral. C'est sûrement dimanche,
 et tout résonne bleu.
 Pas plus loin ! Pied présomptueux, fais halte !
 Devant ce miracle arrête ta course.
 Un jour mort ouvre les yeux.
 Et tout cesse de vieillir.

II

La solitaire

Dans le ciel bleu foncé se tient la lune.
 J'ai éteint ma lampe
 mon cœur solitaire déborde de pensées.
 Je pleure, pleure ; mes pauvres larmes
 coulent si chaudes et amères de mes joues,
 parce que tu es si loin de ma grande nostalgie,
 parce que tu ne comprendras jamais comme
 [j'ai mal
 quand je ne suis pas près de toi.

Hans Bethge (extrait de *La Flûte chinoise*)

III

À l'étranger

Dans un pays étranger j'étais étendu.
 [Une lumière blanche
 peignait la lune devant ma couche.
 J'ai levé la tête – j'ai d'abord cru
 que c'était l'aube que je voyais scintiller,
 puis j'ai senti : la lune, la lune,
 et j'ai baissé la tête vers la terre,
 et mon pays me faisait signe de loin.

Hans Bethge (extrait de *La Flûte chinoise*)

IV

Ein Winterabend

Wenn der Schnee ans Fenster fällt,
lang die Abendglocke läutet,
vielen ist der Tisch bereitet
und das Haus ist wohl bestellt.
Mancher auf der Wanderschaft
kommt ans Tor auf dunklen Pfaden.
Golden blüht der Baum der Gnaden
aus der Erde kühlem Saft.
Wanderer tritt still herein;
Schmerz versteinerte die Schwelle.
Da erglänzt in reiner Helle
auf dem Tische Brot und Wein.

Georg Trakl

IV

Une soirée d'hiver

Quand la neige tombe à la fenêtre,
la cloche du soir sonne longtemps,
pour beaucoup la table est prête,
et dans la maison il y a tout ce qu'il faut.
Beaucoup de voyageurs
arrivent à la porte sur de sombres chemins.
Doré, l'arbre des grâces fleurit
à partir de la sève fraîche de la terre.
Le voyageur entre en silence ;
le seuil a pétrifié la douleur.
Alors reluisent en une pure vision
sur la table pain et le vin.

Traduction Marc Vignal

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez, tout à la fois compositeur, analyste et chef d'orchestre, fonde en 1954 les concerts du Domaine Musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis l'Ircam et l'Ensemble Intercontemporain en 1976. Il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres en 1971. En 1969, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de New York, dont il assure la direction de 1971 à 1977. À la fin de l'année 1991, il abandonne ses fonctions de directeur de l'Ircam, tout en restant directeur honoraire. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il est invité régulièrement aux festivals de Salzbourg, Berlin, Édimbourg, et dirige les grands orchestres de Londres, Chicago, Cleveland, Los Angeles, Vienne ainsi que l'Ensemble Intercontemporain avec lequel il entreprend de grandes tournées. L'année de son 70e anniversaire est marquée par une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra, et la production de *Moïse et Aaron* à l'Opéra d'Amsterdam avec le Nederlandse Opera dans une mise en scène de Peter Stein qu'il reprendra à Salzbourg en 1996. Il se retire du pupitre de mars 1997 à mars 1998 pour se consacrer à la composition, puis reprend ses activités de chef d'orchestre. Invité au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il dirige une

nouvelle production du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Pierre Boulez se voit décerner des distinctions telles que Prize of the Siemens Foundation, Leonie Sonning Prize, Praemium Imperiale of Japan, The Polar Music Prize, le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Répons*, et possède une importante discographie. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (*Sonates* pour piano, *Dialogue de l'ombre double* pour clarinette, *Anthèmes 1*, pour violon, *Anthèmes 2*, pour violon et électronique) aux œuvres pour grand orchestre et chœur (*Le Visage Nuptial*, *Le Soleil des eaux*) ou pour ensemble et électronique (*Répons*, *...explosante-fixe...*). Ses dernières compositions sont *sur Incises*, créée en 1998 à Édimbourg, *Notations VII* créée en 1999 à Chicago et *Dérive 2*, créée en 2002 à Lucerne.

Christiane Oelze

Née à Cologne, Christiane Oelze a étudié au Conservatoire de sa ville natale avec Klesie Kelly-Moog. Elle s'est ensuite perfectionnée auprès d'Erna Westenberger à Francfort-sur-le-Main et a suivi des masterclasses d'Elisabeth Schwarzkopf. Elle s'est produite dans les plus grandes salles en Europe, aux États-Unis et au Japon, avec des chefs comme Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner, Carlo Maria Giulini, Nikolaus Harnoncourt, Sir Neville Marriner, Kurt Masur, Sir Roger Norrington, Sir Simon Rattle, Helmuth Rilling et Seiji Ozawa. Christiane Oelze s'est d'abord fait remarquer dans les rôles mozartiens, en particulier Pamina (*La Flûte enchantée* avec Yehudi Menuhin à Leipzig en

1992 et en tournée européenne avec Sir John Eliot Gardiner en 1994) et Suzanna (*Les Noces de Figaro*, Glyndebourne 2000, Salzbourg 2001). Plus tôt, à Glyndebourne, elle avait chanté Mélisande. Suivirent Regina (*Mathis der Maler* de Hindemith à la Royal Opera House) et Anne Trulove (*The Rake's Progress* de Stravinski au Festival de Glyndebourne). Elle a chanté Sophie dans *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss dirigé par Ingo Metzmacher à l'Opéra de Hambourg en 2002 et Ilia dans *Idomeneo* de Mozart sous la direction de Sir Simon Rattle au Festival de Glyndebourne en juin 2003, rôle qu'elle a repris avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin et Sir Simon Rattle en septembre 2003, et durant le Festival de Lucerne, en version de concert, en 2003. Elle se produit en récital dans les grandes villes d'Europe avec des pianistes comme Eric Schneider, Rudolf Jansen, Malcom Martineau, Julius Drake et Roger Vignoles. En 2003, elle a interprété avec Mitsuko Ushida les *Sept Lieder de jeunesse* de Berg à Carnegie Hall. Christiane Oelze a chanté de la musique sacrée avec des chefs comme Philippe Herreweghe (*Un Requiem allemand* de Brahms) et Ludwig Güttler (*Oratorio de Noël* de Bach). Sa discographie reflète toutes les facettes de ses activités au concert et à l'opéra : elle a enregistré pour Deutsche Grammophon (lieder et cantates de Webern, *Carmina Burana* avec Christian Thielemann, Marzelline dans *Fidelio* avec Sir John Eliot Gardiner, *Oratorio de Noël* et passions de Bach) et Berlin Classics (lieder de Schubert, Schumann et Eisler accompagnés par Eric Schneider, mélodies de

compositeurs français et espagnols avec Rudolf Jansen). Pour diverses maisons de disques, elle a gravé *Un Requiem allemand* de Brahms avec Philippe Herreweghe, de la musique de chambre de Hindemith et Schönberg, *Le Baron tzigane* avec Nikolaus Harnoncourt et, récemment, Hugo Wolf avec Hans Peter Blochwitz et Rudolf Jansen. Depuis l'automne 2003, Christiane Oelze enseigne le lied à la Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf.

Valdine Anderson

Née au Canada, la soprano Valdine Anderson est renommée dans le monde entier pour ses interprétations d'opéras et de récitals, tant pour la période baroque que contemporaine. En 1995, elle fait ses débuts européens dans l'opéra de Thomas Adès *Powder Her Face* au Festival de Cheltenham, rôle qu'elle a repris à l'opéra de Nantes durant la saison 2001/02. En 1998, Valdine Anderson fait ses débuts à l'English National Opera dans le *Dr Ox's Experiment* de Gavin Bryars et, en 2000, elle participe à l'opéra d'Elliott Carter *What Next?* à Amsterdam, au Queen Elizabeth Hall à Londres ainsi qu'en Belgique en 2002. Valdine Anderson a interprété *Pli selon Pli* avec l'Orchestre Symphonique de la BBC au Festival d'Édimbourg en 1999 et la *Symphonie n° 4* de Mahler avec le même orchestre. Elle collabore régulièrement avec le London Sinfonietta, l'Orchestre Symphonique de la BBC et l'Ensemble Nash. Valdine Anderson s'est produite avec divers orchestres tels l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre de Chambre d'Europe, l'Orchestre Philharmonique de Stockholm, l'Orchestre Symphonique de

Boston et l'Orchestre Symphonique de Chicago. Elle s'est également produite avec l'Ensemble Gavin Bryars, l'Ensemble Hilliard, l'Ensemble Asko, l'Orchestre de chambre de Hollande, l'Ensemble Modern et l'Ensemble Intercontemporain. Elle a collaboré avec des compositeurs tels que George Benjamin, Sir Harrison Birtwistle, Pierre Boulez, Gavin Bryars, Gérard Grisey, et a travaillé avec les chefs d'orchestre Daniel Barenboïm, Pierre Boulez, Philippe Herreweghe, Edo de Waart et David Zimmard. À l'occasion du 75^e anniversaire de Pierre Boulez, Valdine Anderson a effectué une tournée européenne avec l'Ensemble Intercontemporain et Pierre Boulez. Tout récemment, elle a fait ses débuts avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre symphonique de la Ville de Birmingham, et a participé à une tournée aux États-Unis en interprétant la nouvelle œuvre d'Henri Dutilleul, *Correspondances*, avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Sir Simon Rattle.

Dimitri Vassilakis

Né en 1967, Dimitri Vassilakis commence ses études musicales à l'âge de 7 ans à Athènes, sa ville natale, et les poursuit au Conservatoire de Paris auprès de Gérard Frémy. Il obtient un premier Prix de piano à l'unanimité ainsi que des Prix de musique de chambre et d'accompagnement. Il a également suivi les conseils de György Sebök et Monique Deschaussées. Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe (Festival de Salzbourg, Mai Florentin), Afrique du Nord, Extrême-Orient, Amérique. Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1992.

Son répertoire comprend, entre autres, le *Concerto pour piano* de György Ligeti, *Oiseaux exotiques* et *Un vitrail et des oiseaux* d'Olivier Messiaen, la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez, *Eonta*, pour piano et cuivres et *Evryali* de Iannis Xenakis, *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen, *Petrouchka* d'Igor Stravinski. Il crée *Incises* de Pierre Boulez en 1995 et participe à l'enregistrement de *Répons* et de *sur Incises* de Pierre Boulez pour Deutsche Grammophon.

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 *Anthemés 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.

Ashot Sarkissjan

Né en 1977 à Erevan, Arménie, Ashot Sarkissjan a étudié à l'École de musique Tchaïkovski de sa ville natale et aux Musikhochschulen de Cologne et de Lübeck. Il est lauréat des concours internationaux de Lublin (Pologne) et de Mayence, et il a participé à plusieurs concerts en tant que soliste avec différents orchestres en Arménie, mais aussi en tant que chambriste en France et en Allemagne. Membre fondateur de l'Ensemble Neue Musik Lübeck, il a créé des pièces pour violon solo, quatuor à cordes et petits ensembles de compositeurs lubeckois, et a également donné la création arménienne de la *Sequenza VIII* de Luciano Berio. Dans le cadre de l'Académie du XX^e siècle organisée par la Cité de la musique, le Conservatoire de Paris et l'Ensemble Intercontemporain, il s'est produit en juillet 2001 dans le *Concerto pour violon* de György Ligeti sous la direction de Jonathan Nott. Ashot Sarkissjan est membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis janvier 2002. Il joue un violon Stephan Von Baehr.

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 un Premier Prix à l'unanimité de violoncelle au Conservatoire de Paris 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 Étienne Péclard et s'est produit en musique de chambre aux côtés de Roland Pidoux, Christian Ivaldi, Gérard Caussé, Régis Pasquier, Jean-Claude Penneret, 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.

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 fixées dans les statuts 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. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. 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. 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 et de la Communication, 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.

Flûte

Sophie Cherrier

Hautbois

László Hadady

Clarinete

Alain Damiens

Cors

Jean-Christophe Vervoitte

Jens McManama

Trompette

Jean-Jacques Gaudon

Trombone

Jérôme Naulais

Percussions

Michel Cerutti

Samuel Favre

Vincent Bauer

Violons

Hae-Sun Kang

Ashot Sarkissjan

Alto

Odile Auboin

Violoncelle

Éric-Maria Couturier

Contrebasse

Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires

Clarinete basse

Matthieu Fèvre

Saxophone

Vincent David

Guitare

Marie-Thérèse Ghirardi

Harmonium

Géraldine Dutroncy

Harpe

Lucie Marical

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Hanns Eisler

Hollywood Liederbuch

Mercredi 17 novembre - 20h

Livret - Biographies

Versprich mir, nicht auf einmal stumm zu sein!

¹ meine
² vom

Bertolt Brecht

Die Maske des Bösen/Die Maske des Bösen

An meiner Wand hängt ein japanisches
[Holzwerk,
Maske eines bösen Dämons, bemalt mit
[Goldlack.

Mitfühlend sehe ich
Die geschwollenen Stirnadern, andeutend
Wie anstrengend es ist, böse zu sein.

Bertolt Brecht

In den Weiden/In den Weiden

In den Weiden am Sund
Ruft in diesen Frühjahrsnächten¹ oft das
[Käuzlein.

Nach dem Aberglauben der Bauern
Setzt das Käuzlein die Menschen davon in
[Kenntnis,

Daß sie nicht lang leben. Mich,
Der ich weiß, daß ich die Wahrheit gesagt habe
Über die Herrschenden, braucht der
[Totenvogel davon

Nicht erst in Kenntnis zu setzen².

¹ Frühlingsnächten
² gesagt habe, braucht der Totenvogel
Nicht erst davon in Kenntnis zu setzen.

Bertolt Brecht

Finnische Landschaft/Frühling 1942

Fischreiche Wässer! Schönbäumige Wälder!

Birken und Beerenduft!
Viertöniger Wind, durchschaukelnd¹ eine Luft
So mild, als stünden jene eisernen Milchbehälter,

Promets-moi de ne pas tout à coup rester muet.

Le Masque du méchant/Le Masque du méchant

Au mur de mon bureau, un masque japonais
Sculpté sur bois et laqué d'or : effigie d'un
[méchant démon.

Je regarde plein de pitié
Les veines gonflées de son front : elles révèlent
Combien c'est dur d'être méchant.

Dans les prés/Dans les prés

Dans les prés le long du détroit,
En ces nuits de printemps souvent ulule
[le hibou.

Superstitieux, les paysans
Disent que le hibou avertit les humains

Que toute vie est brève. Moi,
Moi qui sais avoir dit la vérité
Sur ceux qui règnent, l'oiseau de mort

N'a pas besoin de m'avertir.

Paysage finlandais/Printemps 1942

Eaux riches en poissons ! Forêts de très beaux
[arbres !

Odeur de bouleaux et fruits sauvages !
Vent polyphonique, faisant tanguer un air
Si doux que l'on croirait ouverts ces bidons
[de lait

Die dort vom weißen Gute rollen, offen!

Geruch und Ton und Bild und Sinn
[verschwimmt.

Der Flüchtling sitzt im Erlengrund und nimmt
Sein schwieriges Handwerk wieder auf: das
[Hoffen.

¹ Vieltöniger Wind durchschaukelt

Bertolt Brecht

Die Pfeifen/Auf der Flucht

Da ich die Bücher, nach der Grenze hetzend,
Den Freunden ließ, entrat ich des Gedichts,
Doch führt¹ ich meine Rauchgefäße mit,
[verletzend

Des Flüchtlings dritte Regel: Habe nichts!

Die Bücher sagen dem nicht viel, der nun²
Auf solche wartet, kommend, ihn zu greifen.
Das Ledersäcklein und die alten Pfeifen
Vermögen fürder mehr für ihn zu tun.

¹ führ
² nur

Bertolt Brecht

Über den Selbstmord/Über den Selbstmord

In unserem Lande¹
Dürfte es trübe Abende nicht geben,
Auch hohe Brücken über die Flüsse.
Selbst die Stunde zwischen Nacht und Morgen
Und die ganze Winterzeit dazu, das ist
[gefährlich!

Denn angesichts des Elends
Genügt ein Weniges,
Und die Menschen werfen
Das unerträgliche Leben fort².

¹ In diesem Lande und in dieser Zeit
² Werfen die Menschen in einem Augenblick
Ihr unerträgliches Leben fort.

Bertolt Brecht (aus *Der gute Mensch von Sezuan*)

Qui là-bas descendent en roulant de la ferme
[blanche !

Odeurs et sons et images et sens qui
[s'estompent.

Le fugitif est assis parmi les aulnes du vallon
Et reprend son métier difficile : espérer.

Les Pipes/En fuite

Fonçant vers la frontière, je laissai les livres
À mes amis et je me passai du poème,
Mais j'emportai mes pipes, violant ainsi

La troisième règle du fugitif : n'aie rien !

Les livres parlent peu à celui qui pour l'heure
Attend de ces gens-là qui viendront l'arrêter.
Pour lui, le petit sac en cuir, les vieilles pipes
Peuvent dorénavant faire bien davantage.

À propos du suicide/À propos du suicide

Dans notre pays
Il ne devrait pas y avoir de soirs tristes
Ni de grands ponts sur les fleuves
Ni même l'heure entre nuit et matin
Et non plus tout l'hiver, c'est dangereux.

Car en face de la misère
Il suffit d'un rien
Et les hommes rejettent
L'insupportable vie.

(extrait de *La Bonne Âme de Se-Tchouan*)

Die Flucht/Die Flucht

Auf der Flucht vor meinen Landsleuten
Bin ich nun nach Finnland gelangt. Freunde,
Die ich gestern nicht kannte, stellten ein paar¹
[Betten
In saubere Zimmer. Im Lautsprecher
Höre ich die Siegesmeldungen des Abschaums.
[Neugierig
Betrachte ich die Karte des Erdteils².
[Hoch oben in Lappland,
Nach dem Nördlichen Eismeer zu,
Sehe ich noch eine kleine Tür.

¹ uns² die Karte

Bertolt Brecht

**Die Landschaft des Exils/Die Landschaft
des Exils**

Aber auch ich auf dem letzten Boot
Sah noch den Frohsinn des Frührots im
[Täkelzeug
Und der Delphine grauliche Leiber tauchend
Aus der japanischen¹ See.
Und die² Pferdewäglein mit dem Goldbeschlag
Und die² rosa Armschleier der Matronen
In den Gassen des gezeichneten Manila
Sah auch der Flüchtling mit Freude.
Und die Öltürme und dürstenden Gärten³
[von Los Angeles
Und die abendlichen Schluchten Kaliforniens
[und die Obstmärkte
Ließen auch den Boten⁴ des Unglücks
Nicht kalt.

¹ chinesischen² Die³ und die duftenden Gärten⁴ Kaliforniens ließen den Boten

Bertolt Brecht

La Fuite/La Fuite

Fuyant mes compatriotes,
Me voici arrivé en Finlande. Des amis
Qu'hier encore je ne connaissais pas ont
[préparé
Deux ou trois lits dans des chambres propres.
[J'écoute à la radio
Les bulletins annonçant la victoire du rebut de
[l'humanité. Curieux,
J'étudie la carte du continent. Tout en haut,
[en Laponie,
Je vois qu'il reste, ouverte sur l'océan glacial
[arctique,
Une porte étroite.

Le Paysage de l'exil/Le Paysage de l'exil

Mais moi aussi sur le dernier bateau
J'ai vu dans le grément la joie de l'aube rouge
Et les corps gris acier des dauphins, émergeant
De la mer du japon.
Et les petites calèches aux ridelles dorées
Et les châles roses des matrones
Dans les ruelles de Manille, marquée par
[le destin,
Le fugitif eut plaisir aussi à les voir.
Et devant les derricks de Los Angeles,
[ses jardins altérés,
Les gorges de Californie noyées d'ombre
[et les marchés aux fruits
Le messenger du malheur n'est pas resté non plus
De glace.

Der Mensch

Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt nur
[kurze Zeit
und ist voll Unruhe. Nehmt das Blut des
[Lamms,
bestreicht die Pfosten der Tür und die oberste
[Schwelle,
auf daß der Engel vorbei gehe noch lang an
[unserem Haus.

Bibelworte

**Finnische Gutsspeisekammer 1940/
Speisekammer 1942**

O schattige Speise! Einer dunklen Tanne
Geruch geht nächtlich brausend in dich ein
Und mischt sich mit dem süßer Milch aus
[großer Kanne
Und dem des Räucherspecks vom² kalten Stein.

Bier, Ziegenkäse, frisches Brot und Beere
Gepflückt im² grauen Strauch, wenn Frühtau
[fällt!
Oh, könnt ich laden euch, die überm Meere

Der Krieg der leeren Mägen hält!

¹ Kühle² am

Bertolt Brecht

Frühling 1938/Ostersonntag

Heute, Ostersonntag früh,
Ging ein plötzlicher Schneesturm über
[die Insel.
Zwischen den grünenden Hecken lag Schnee.
[Mein junger Sohn
Holte mich zu einem Aprikosenbäumchen
[an der Hausmauer
Von einem Vers weg, in dem ich auf diejenigen
[mit dem Finger deutete,
Die einen¹ Krieg vorbereiteten, der
Den² Kontinent, diese Insel, mein Volk,
[meine Familie und mich

L'Être humain

L'être humain, né de la femme, ne vit qu'une
[existence
briève et tourmentée. Enduison du sang de
[l'agneau
les jambages et le seuil de notre porte afin que
l'ange passe longtemps encore par chez nous.

La Bible

Cellier finlandais 1940/Le cellier 1942

Ô cellier noyé de pénombre ! L'odeur d'un
[sapin noir
Pénètre en toi par rafales nocturnes
Pour se mêler à celle de la grande jatte de lait
[doux
Et du lard fumé, étalé sur la pierre froide.

Bière, fromage de chèvre, pain frais, baies
Cueillies du buisson gris d'où tombe la rosée !

Vous que retient en mer la guerre des estomacs
[vides,
Que ne puis-je vous convier !

Printemps 1938/Dimanche de Pâques

Aujourd'hui, en ce matin du dimanche de
[Pâques,
Une tempête de neige s'est tout à coup abattue
[sur l'île.
Entre les haies qui commencent à verdier,
[on voit le sol enneigé. Mon petit
M'a mené voir un jeune abricotier, au pied de
[la maison.
J'étais en train d'écrire un vers dans lequel
[je montrais du doigt
Ceux qui préparaient une guerre
Destinée à anéantir le continent, cette île,
[mon peuple, ma famille

Vertilgen mag³. Schweigend
Legten wir einen Sack
Über⁴ den frierenden Baum.

¹ diesen

² Diesen

³ muß

⁴ Um

Bertolt Brecht

Der Kirschdieb/Der Kirschdieb

An einem frühen Morgen, lange vor
[Hahnenschrei¹,
Wurde ich geweckt durch ein Pfeifen und ging
[zum Fenster.
Auf meinem Kirschbaum – Dämmerung füllte
[den Garten –
Saß ein junger Mann mit geflickter Hose
Und pflückte lustig meine Kirschen.
[Mich sehend
Nickte er mir zu, mit beiden Händen
Holte er die Kirschen von² den Zweigen
[in seine Taschen.
Noch eine ganze Zeitlang, als ich wieder
[in meiner Bettstatt lag,
Hörte ich ihn sein lustiges kleines Lied pfeifen.

¹ Morgengrau

² aus

Bertolt Brecht

Fünf Elegien/Fünf Elegien

1
Unter den grünen Pfefferbäumen
Gehen die Musiker auf den Strich, zwei und
[zwei
Mit den Schreibern. Bach
Hat ein Strichquartett im Täschchen. Dante
[schwenkt
Den dürren Hintern.

Et moi-même. En silence,
Nous avons recouvert d'un sac
L'arbre gelé.

Le Voleur de cerises/Le Voleur de cerises

Un matin, très tôt, bien avant le chant du coq,
J'ai été réveillé par un sifflement. Je suis allé
[à la fenêtre.
Perché dans mon cerisier – le jardin était
[encore baigné de crépuscule –,
Un jeunot au pantalon rapiécé
Cueillait allègrement mes cerises. M'ayant
[aperçu,
Il m'a fait un petit signe de tête tout en
[continuant de dépouiller
Les branches à pleines mains pour remplir ses
[poches.
Une fois recouché, je l'ai entendu encore un
[bon moment
Siffloter son petit air guilleret.

Cinq Élégies/Cinq Élégies

1
Sous les verts poivriers,
Les croque-notes font le trottoir, bras dessus
[bras dessous
Avec les gratte-papier. Bach a en poche
Un chœur pour filles de joie, Dante se
[déhanche
En balançant son maigre derrière.

2
Die Stadt ist nach den Engeln genannt
Und man begegnet allenthalben Engeln.
Sie riechen nach Öl und tragen goldene
[Pessare
Und mit blauen Ringen um die Augen
Füttern sie allmorgendlich die Schreiber
[in ihren Schwimmpfühen.

3
Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft¹
[werden.

Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein zwischen² die Verkäufer.

4
Die Stadt Hollywood³ hat mich belehrt
Paradies und Hölle können eine Stadt sein.
Für die Mittellosen
Ist das Paradies die Hölle.

5
In den Hügeln wird Gold gefunden,
An der Küste findet man Öl.
Größere Vermögen
Bringen die Träume vom Glück,
Die man hier auf Zelluloid schreibt.

¹ verkauft

² unter

³ Diese Stadt

Bertolt Brecht

Spruch/Spruch

Dies¹ ist nun alles und ist nicht genug.
Doch sagt es euch vielleicht, ich bin noch da.
Dem gleich ich, der den Backstein mit sich
[trug,
Der Welt zu zeigen, wie sein² Haus aussah.

¹ Das

² ein

Bertolt Brecht

2
La ville tient son nom des anges,
Et l'on en rencontre à chaque coin de rue.
Ils sentent le pétrole, ils portent un pessaire en
[or.
Le matin, des cernes bleus sous les yeux,
Ils viennent nourrir les gens de plume
Qui pataugent dans leur piscine.

3
Pour gagner mon pain, je vais chaque matin
Au marché. On y vend des mensonges.

Plein d'espérance,
Je prends place parmi les marchands.

4
Cette ville m'a enseigné que le paradis et l'enfer
Peuvent être une seule et même ville.
Pour les démunis,
Le paradis, c'est l'enfer.

5
On trouve de l'or dans les collines,
On trouve du pétrole sur la côte.
De colossales fortunes
Véhiculent des rêves de bonheur
Qu'ici l'on fixe sur du celluloid.

Parole/Parole

Voici, c'est tout et ce n'est pas assez. Peut-être
Ces vers vous diront-ils que je suis toujours là.
Je suis celui qui porte avec soi une brique
Et montre au monde à quoi sa maison
[ressemblait

Gedenktafel für 4000, die im Krieg des Hitler gegen Norwegen versenkt wurden/Gedenktafel für 4000 Soldaten, die im Krieg gegen Norwegen versenkt wurden

Wir liegen allesamt im Kattegatt.

Viehdamper¹ haben uns hinabgenommen.
Fischer, wenn dein Netz hier viele Fische
[gefangen hat,
Gedenke unser und laß einen entkommen!

¹ Die Viehdampfer

Bertolt Brecht

Gedenktafel für einen im Krieg des Hitler gegen Frankreich Gefallenen/Épithaphe auf einen in der Flandernschlacht Gefallenen

Daß er verrecke! ist mein letzter Wille.
Er ist der Erzfeind. Hört ihr, das ist wahr!
Ich kann es sagen, denn nur die Loire
Weiß, wo ich nunmehr bin. Und eine Grille.

Bertolt Brecht

Die letzte Elegie/Die letzte Elegie
Über den vier Städten¹ kreisen die Jagdfieger
Der Verteidigung in großer Höhe,
Damit der Gestank der Gier und des Elends
Nicht bis zu ihnen² heraufdringt.

¹ die vier Städte

² Nicht zu ihnen

Bertolt Brecht

Winterspruch/Winterspruch
Der Schnee beginnt zu treiben.
Wer wird denn da bleiben?
Da bleiben, wie immer so auch heut,
Der steinige Boden¹ und die armen Leut.

¹ Dableiben wird, morgen wie heut, Die kalten Steine

Bertolt Brecht, aus *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*

Plaque commémorative pour les 4000 soldats qui dans la guerre d'Hitler contre la Norvège ont coulé/Plaque commémorative pour les 4000 soldats qui dans la guerre contre la Norvège ont coulé

Nous sommes tous ensemble au fond du
[Kattegat.
Les cargos à bétail nous ont menés en bas.
Quand ici ton filet sera plein de poissons,
Ah ! pêcheur, pense à nous, laisse partir l'un
[d'eux !

Plaque commémorative pour l'un de ceux qui tombèrent au combat qu'Hitler mena contre la France/Épithaphe pour l'un de ceux qui tombèrent à la bataille des Flandres

Qu'il crève ! Voilà ma dernière volonté.
C'est l'ennemi suprême ! Croyez-moi.
Je peux le dire, car seule la Loire
Sait où désormais je suis. Et un cri-cri.

La Dernière Élégie/La Dernière Élégie
Au-dessus des quatre villes tournent en rond
Les chasseurs de la défense, à grande altitude,
Pour que la pauteur du stupre et du malheur
Ne monte pas jusqu'à eux.

Mot d'hiver/Mot d'hiver
La neige commence à flotter dans l'air.
Que reste-t-il dehors ?
Comme toujours, il reste
Le pavé et les pauvres.

Bertolt Brecht, extrait de *Sainte Jeanne des abattoirs*

Zwei Lieder nach Worten von Pascal

1
Despite these miseries, man wishes to be
happy, and only wishes to be happy, and
cannot wish not to be so. But how will he set
about it? To be happy he would have to make
himself immortal. But, not being able to do so,
it has occurred to him to prevent himself from
thinking of death.

2
The only thing which consoles us for our
miseries is diversion, and yet this is the
greatest of our miseries. For it is this which
principally hinders us from reflecting upon
ourselves, and which makes us insensibly ruin
ourselves. Without this we should be in a state
of weariness, and this weariness would spur us
to seek a more solid means of escaping from it.
But diversions amuse us and lead us
unconsciously to death.

Blaise Pascal, aus *Pensées*

Ich lese von der Panzerschlacht/Panzerschlacht
Du Färberssohn vom Lech, im Kluckerspiele

Dich messend mit mir in verflochtenen¹ Jahren,
Wo bist du in dem Staub der Panzerbile,
Die nun das schöne Flandern niederfahren?

Die fleischerne Bombe, auf Calais gefällt,
Warst du das, Weberssohn der Spinnerei?
Oh, Sohn des Bäckers meiner Kinderwelt,
Gilt dir der blutenden Champagne Schrei?

¹ vergang'nen

Bertolt Brecht

Der Sohn/Der Sohn

1
Wenn sie nachts lag und dachte,
Und ihr Sohn auf der grimmigen See!

Deux Lieder sur des textes de Pascal

1
Nonobstant ces misères, l'homme veut être
heureux, et ne veut être qu'heureux, et ne peut
ne vouloir pas l'être ; mais comment s'y
prendra-t-il ? Il faudrait, pour bien faire, qu'il
se rendît immortel ; mais, ne le pouvant, il s'est
avisé de s'empêcher d'y penser.

2
La seule chose qui nous console de nos misères
est le divertissement, et cependant c'est la plus
grande de nos misères. Car c'est cela qui nous
empêche principalement de penser à nous, et
qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela,
nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous
pousserait à chercher un moyen plus solide
d'en sortir. Mais le divertissement nous amuse
et nous fait arriver insensiblement à la mort.

Blaise Pascal, extrait des *Pensées*

Je lis à propos de la bataille de blindés/Bataille de blindés
Toi, fils du teinturier du Lech, toi qui te
[mesurais

Avec moi aux billes voici bien longtemps,
Où es-tu, au milieu de la poussière des blindés
Lancés à l'assaut de la belle terre de Flandre ?

Et la bombe de chair lâchée sur Calais,
C'était toi, fils du tisserand de la filature ?
Ô fils du boulanger de mon enfance, est-ce toi
Qui fais ainsi crier la Champagne ensanglantée?

Le Fils/Le Fils

1
La nuit, quand elle songeait dans son lit
À son fils encore en mer par gros temps,

Sie konnte nicht einschlafen;
Ihr Herz, das pochte so laut.

Wenn ihr Sohn sie besuchen kam,
Stand sie nachts vor der Hüttenwand¹.
Wasser aus einem Eimer schüttete sie
An die Wand, hinter der ihr Sohn lag,
Damit er einschlief, weil² er meinte,
Er sei³ auf der See.

¹ Hütte
² damit
³ wär' noch

2
Mein junger Sohn fragt mich: Soll ich
[Mathematik lernen?
Wozu, möchte ich sagen¹. Daß zwei Stück Brot
[mehr ist als eines,
Das wirst du auch so merken.

Mein junger Sohn fragt mich: Soll ich
[Französisch² lernen?
Wozu, möchte ich sagen¹. Dieses Reich geht
[unter. Und
Reibe du nur mit der Hand³ den Bauch und
[stöhne,

Und man wird dich schon verstehen.
Mein junger Sohn fragt mich: Soll ich
[Geschichte lernen?
Wozu, möchte ich sagen¹. Lerne du deinen
[Kopf in die Erde stecken⁴,
Da⁵ wirst du vielleicht übrigbleiben.
Ja, lerne Mathematik, sage ich,
Lerne Französisch², ja, lerne Geschichte!

¹ fragen
² Englisch
³ der Flachen Hand
⁴ Lerne deinen Kopf in die Erde zu stecken
⁵ Dann

Bertolt Brecht

Hölderlin-Fragmente

1. *An die Hoffnung*
O Hoffnung! Holde, gütig geschäftige!
Die du das Haus der Trauernden nicht
[verschmähst,

Elle ne parvenait pas à s'endormir
Tant son cœur battait fort.

Lorsque son fils venait la voir,
Elle restait dehors, malgré l'heure nocturne,
À jeter de pleins seaux d'eau
Contre le mur derrière lequel il était couché,
Pour qu'il s'endormît en s'imaginant
Être en mer.

2
Mon petit me demande : dois-je apprendre
[les mathématiques ?
Pourquoi ? ai-je envie de dire. Tu verras bien
[que deux morceaux de pain
Sont le double d'un seul.

Mon petit me demande : dois-je apprendre le
[français ?
Pourquoi ? ai-je envie de dire. C'en est fait de
[cet empire.
Brosse-toi le ventre en gémissant,

Tu te feras comprendre.
Mon petit me demande : dois-je apprendre
[l'histoire ?
Pourquoi ? ai-je envie de dire. Apprends à
[t'enfouir la tête dans le sol,
Tu auras peut-être une chance d'être encore là.
Oui, apprend les mathématiques, dis-je,
Apprends le français, oui, apprend l'histoire !

Fragments poétiques de Hölderlin

1. *À l'espérance*
Ô douce et bienfaisante espérance !
Toi qui jamais ne délaisses la demeure de
[l'affligé,

Und gerne dienend zwischen den Sterblichen
[waltest:

Wo bist du? Wo bist du?
Wenig lebt ich. Doch atmet

Kalt mein Abend schon. Und stille,
[den Schatten gleich,
Bin ich schon hier. Und schon gesanglos
Schlummert das schauernde Herz.

2. *Andenken*

Der Nordost weht,
Der liebste unter den Winden
Dir, weil er gute Fahrt verheißet.
Geh aber nun, grüße
Die schöne Garonne und die Gärten
[von Bordeaux,

Dort, wo am scharfen Ufer
Hingehet der Steg und in den Strom
Tief fällt der Bach, darüber aber
Hinschaut ein edel Paar
Von Eichen und Silberpappeln.
An Feiertagen gehn die braunen Fraun
[dasselbst

Auf seidnen Boden,
Zur Märzzeit, wenn gleich ist Tag und Nacht,
Und über langsamen Stegen, von goldenen
[Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehn.

3. *Elegie 1943*

Wie wenn die alten Wasser, in anderen Zorn,
In schrecklichem verwandelt wieder kämen,
So gärt' und wuchs und wogte von Jahr zu Jahr

Die unerhörte Schlacht, daß weit hüllt

In Dunkel und Blässe das Haupt der Menschen.
Wer brachte den Fluch? Von heut
Ist er nicht und nicht von gestern.
Und die zuerst das Maß verloren,

Unsre Väter wußten es nicht.
Zu lang, zu lang schon treten die Sterblichen

Sich gern aufs Haupt, den Nachbar fürchtend.
Und unstet, irren und wirren, dem Chaos gleich,
Dem gärenden Geschlecht die Wünsche noch
Und wild ist und unverzagt und kalt
Von Sorgen das Leben.

Toi qui de bon gré te fais servante du mortel,
Où es-tu ? Où es-tu ?
J'ai peu vécu. Mais déjà tombe le soir de ma
[vie ;
J'en sens le souffle froid. Déjà m'y voici,
Sans un mot, tel une ombre. Déjà sommeille
En silence mon cœur qui frissonne.

2. *Ressouvenance*

Voici que souffle le vent du nord-est,
Pour toi le meilleur de tous les vents
Car il te promet un bon voyage.
Pars maintenant, va retrouver
La belle Garonne et les jardins de Bordeaux,

Le sentier qui sillonne
La rive escarpée,
Le ruisseau qui se jette dans le fleuve
Sous le regard d'un noble bouquet
De chênes et de peupliers d'argent.
Lorsque c'est fête, on y voit la brune

Fouler un sol soyeux
En la saison de mars où jour et nuit s'égalent,
Où de puissantes brises, lourdes de
[merveilleux rêves,
Balaient la terre des sentes paresseuses.

3. *Élégie 1943*

Tel les flots de jadis revenant punir les hommes
Au nom d'une autre terrible colère,
Le combat sans merci écumait, enflait,

[ondoyait
D'année en année, au point de couvrir les têtes
[humaines

D'une immense chape ténébreuse et blême.
Qui jeta pareille malédiction ? Elle ne date
Ni d'aujourd'hui, ni d'hier.
Nos pères, qui les premiers perdirent toute
[mesure,

N'en eurent guère conscience.
Voici longtemps, trop longtemps déjà que les
[mortels

S'affrontent, chacun redoutant son prochain.
Le genre humain n'est que le jouet
De caprices confus,
La vie n'est qu'un barbare défi,
Qu'une froide tourmente.

4. Die Heimat

Froh kehrt der Schiffer heim an die hellen
[Ströme
Von fernen Inseln, wo er geerntet hat.

Wohl möchte ich gern zur Heimat wieder.

Ach was hab ich, wie Leid, geerntet.

Ihr holden Ufer, die ihr mich auferzogt,
Ach gebt ihr mir, ihr Wälder meiner Kindheit,

Wann ich wiederkehre, die Ruhe noch einmal
[wieder.

5. An eine Stadt (Franz Schubert gewidmet)

Lange lieb ich dich schon, möchte dich, mir
[zur Lust,

Mutter nennen, und dir schenken ein
[kunstloses Lied,

Du, der Vaterlandsstädte

Ländlich schönste, so viel ich sah.

Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt,

Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir
[glänzt,

Leicht und kräftig die Brücke,
Die von Wagen und Menschen tönt.

Da ich vorüberging, fesselt' der Zauber auch
[mich,

Und herein in die Berge
Mir die reizende Ferne schien.

Du hast dem Flüchtigen kühlende Schatten
[geschenkt,

Und die Gestade sahen ihm alle nach,
Und es tönte aus den Wellen das liebliche Bild.

Sträucher blühten herab, bis wo im heiteren
[Tal,

An den Hügel gelehnt, oder dem Ufer hold,
Deine fröhlichen Gassen unter duftenden
[Gärten ruhn.

4. Terre natale

Heureux le navigateur qui revient riche des
[iles lointaines
Pour revoir les claires eaux douces des son
[pays.

Que ne puis-je, moi aussi, regagner ma terre
[natale !

Mais n'est-ce point misérable que je m'en
[reviendrai ?

Ô douces rives, vous qui m'avez vu grandir,
Ô forêts de mon enfance, promettez-moi qu'à
[mon retour

Je retrouverai la paix.

5. À une ville (dédié à Franz Schubert)

Voici bien longtemps que je t'aime ; je voudrais

T'appeler Mère et t'offrir quelque chanson
[toute simple,

Te l'adresser à toi, la plus belle des villes
[rustiques

Qu'en mon pays j'aie jamais vues.

Vibrant de la rumeur des voitures et des
[passants,

Le pont s'élançe, fort et léger,

Par-dessus les eaux scintillantes de ton fleuve,
Tel l'oiseau des bois survolant les cimes.

Un jour que je le traversais, quelque charme

M'envoûta, et mes yeux séduits contemplèrent
La ligne des montagnes qui leur apparaissait
[au loin.

Tu as offert au fugitif la fraîcheur de l'ombre.

Chaque recoin de tes rives l'a vu passer
Cependant que les vagues se teintaient de son
[doux reflet.

Les buissons fleurissaient jusqu'au fond du
[vallon,

Là où, à flanc de coteau ou le long de la berge,
Tes ruelles serpentent entre les jardins odorants.

6. Erinnerung

O heilig Herz der Völker, o Vaterland!
Alldulndend, gleich der schweigenden Mutter
[Erd',

Und allverkannt, wenn schon aus deiner Tiefe

Die Fremden ihr Bestes haben.
Sie ernten den Gedanken, den Geist von dir,

Sie pflücken gern die Traube, doch höhnen
[sie dich,

Ungestalte Rebe, daß du schwankend
[den Boden und wild umirrst.

Doch magst du manches Schöne nicht bergen
[mir.

Oft stand ich überschauend das sanfte Grün,
Den weiten Garten hoch in deinen Lüften
Auf hellem Gebirg und sah dich.
Und an den Ufern sah ich die Städte blühen,
Die edlen, wo der Fleiß in der Werkstatt
[schweigt,

Die Wissenschaft, wo deine Sonne milde
Dem Künstler zum Ernste leuchtet.

Nach Friedrich Hölderlin, zitiert von Hanns Eisler

Vom Sprengen des Gartens/Vom Sprengen des Gartens

O Sprengen des Gartens, das Grün zu
[ermutigten!

Wässern der durstigen Bäume! Gib mehr als
[genug. Und

Vergiß nicht! das Strauchwerk, auch

Das beerenlose nicht, das ermattete
Geizige!¹ Und übersieh mir nicht²
Zwischen den Blumen das Unkraut, das auch
Durst hat. Noch gieße nur
Den frischen Rasen oder den versengten nur:
Auch den nackten Boden erfrische du.

¹ Vergiß auch nicht

² das ermattete!

³ übersieh nicht

Bertolt Brecht

6. Souvenir

Ô sacré cœur des peuples, ô patrie !
Tu souffres mille maux, pareille à notre
[silencieuse mère,

La terre ; tu restes méconnue, quand bien
[même l'étranger

Aurait puisé en toi le meilleur de ses richesses,
Car tu lui as offert une moisson d'esprit et de
[pensée.

S'il lui plaît de cueillir tes grappes, il ne se
[raille pas moins de toi,

Vigne informe, branlante, qui te tords en folles
[vrilles.

Tu ne saurais pourtant me dissimuler tes
[beautés.

Souvent, du haut de la colline qui touche le ciel,
Je t'ai contemplée, m'attardant
Sur la douce verdure de ton vaste jardin.

Et j'ai vu le long de tes rives fleurir les villes,
Les nobles villes où l'on œuvre dans le silence
[de l'atelier,

Où le savoir prospère, où la douceur du soleil
Prête à l'artiste un grave regard.

D'après Friedrich Hölderlin, cité par Hanns Eisler

Arroser le jardin/Arroser le jardin

Arrose donc le jardin pour donner du corps à
[l'herbe !

Inonde le pied des arbres assoiffés ! Donne
[plus qu'il n'en faut !

N'oublie pas les broussailles, même celles qui
[ne portent

Pas la moindre baie, même les plus desséchées,
Les plus avares de fruits ! Et n'oublie pas,
Entre les fleurs, la mauvaise herbe qui a soif
Elle aussi. N'arrose pas
Seulement le gazon, qu'il soit frais ou jauni :
Rafraichis aussi la terre nue.

Erinnerung an Eichendorff und Schumann

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot,

Da kommen die Wolken her.
Aber Vater und Mutter sind lange tot,

Es kennt mich dort niemand mehr.

Joseph von Eichendorff

Rückkehr/Die Heimkehr

Die Vaterstadt, wie find ich sie doch?
Folgend den Bomberschwärmen
Komm ich nach Haus.
Wo denn liegt sie? Wo die ungeheueren¹

Gebirge von Rauch stehn.
Das in den Feuern dort
Ist sie.

Die Vaterstadt, wie empfängt sie mich wohl?

Vor mir kommen die Bomber. Tödliche
[Schwärme
Melden euch meine Rückkehr. Feuersbrünste
Gehen dem Sohn voraus.

¹ Wo liegt sie mir? Dort, wo die ungeheueren

Bertolt Brecht

Kalifornischer Herbst/Automne californien

Die Leiter blieb noch unterm Feigenbaume
[stehen,
Doch er ist gelb und schon längst leergegessen

Von Schnäbeln und von Mündern, wem's
[zuerst geglückt.

Wird ihn der nächste Sommer grün und reich
[beladen sehn,
Und kommt der Friede unterdessen,
Mag es ein anderer sein, der hier die Feigen
[pflückt.

Réminiscence d'Eichendorff et Schumann

C'est du pays natal, par-delà les éclairs
[rougeoyants,

Que viennent les nuages.
Mais il y a déjà longtemps que père et mère
[sont morts

Et plus personne ne me connaît là-bas.

Retour/Le Retour

En quel état vais-je la revoir, ma ville natale ?
Je rentre chez moi avec pour guides
Des escadrons de bombardiers.
Où est-elle ? Là-bas, où s'élèvent ces
[monstrueuses

Montagnes de poussière,
Là-bas, dans ce brasier :
La voici.

Comment va-t-elle m'accueillir, ma ville
[natale?

Devant moi filent les bombardiers.
[Les escadrons de la mort
Vous annoncent mon retour. Les déflagrations
Précèdent votre fils.

Automne californien/Automne californien

L'échelle est restée posée contre le figuier. Plus
[un fruit
Au milieu des feuilles jaunies. Ceux qui sont
[les premiers

À en faire leur bonheur les ont vidés à coups
[de bec ou de mâchoire.

L'été prochain, si l'arbre est bien vert et lourd
[de figues,
Et si la paix revient,
Ce sera peut-être un autre qui les cueillera.

Wir wären dann in kältere Breiten
[heimgegangen:
Da wächst kein Feigenbaum,
Aber der Wein.

Fällt dort der Schnee,
Werden wir umso frischer sein
Und gern im wieder befreiten Winter wohnen.

Berthold Viertel

Nous serons rapatriés sous de plus frais
[climats :
Il n'y pousse pas de figuiers,
Il y pousse la vigne.

S'il neige,
Nous n'en serons que plus heureux
De vivre l'hiver que l'on nous aura rendu.

Texte original : Gesammelte Werke © Surkhamp Verlag Frankfurt am Main 1967
Traductions : Virginie Bauzou, Jacques Fournier, Guillevic
Avec l'aimable autorisation de l'Auditorium du Louvre
Copyright © auditorium du Louvre 1999

Matthias Goerne

Né à Weimar, le baryton Matthias Goerne a étudié auprès de Hans-Joachim Beyer à Leipzig, puis avec Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau. Interprète de lieder très respecté, il se produit sur les plus grandes scènes, dont le Carnegie Hall de New York et le Wigmore Hall de Londres. Des pianistes comme Leif Ove Andsnes, Vladimir Ashkenazy, Alfred Brendel ou Elisabeth Leonskaja sont parmi ses partenaires. Dans le domaine du concert, il apparaît avec les principaux orchestres et chefs dans les plus grandes salles et les festivals les plus importants. Durant la saison 2004/05, il se produit notamment avec l'Orchestre symphonique de Washington et Leonard Slatkin, l'Orchestre de Paris et Christoph Eschenbach, et l'Orchestre National de France et Bernard Haitink. À l'opéra, il fera ses débuts dans le rôle de Barbe-Bleue avec l'Orchestre philharmonique de Berlin dirigé par Peter Eötvös et fera une tournée en Europe avec le Concentus Musicus et Nikolaus Harnoncourt ainsi qu'avec l'Orchestre des jeunes Gustav Mahler et Ingo Metzmacher. Sur la scène lyrique, Matthias Goerne s'est produit à la Royal Opera House Covent Garden (*Wozzeck* sous la direction de Claudio Abbado), à l'Opéra de Dresde (*Wolfram*) et à l'Opéra de Zurich (*Wozzeck*), entre autres. La saison dernière, il a chanté au Festival de Salzbourg un rôle clé dans le dernier opéra de Hans Werner Henze, *L'Upupa*, avec l'Orchestre philharmonique de Vienne. Cette saison débute avec une nouvelle production de *Wozzeck* au Festival de Saito Kinen au Japon (Seiji Ozawa/Peter Mussbach).

Matthias Goerne se produira également au Teatro Real de Madrid et au Met de New York sous la direction de James Levine. Parmi les enregistrements récents de Matthias Goerne, citons *Winterreise* avec Alfred Brendel et des lieder de Schubert avec Eric Schneider. En 2001, Matthias Goerne a été nommé membre d'honneur de la Royal Academy of Music et professeur de lied à la Schumann Hochschule de Düsseldorf.

Eric Schneider

Le pianiste allemand Eric Schneider a obtenu son diplôme de soliste à Cologne. Fasciné depuis toujours par l'art du lied, il l'a étudié avec Hartmut Höll. Durant de nombreuses années, il s'est perfectionné auprès d'excellents chanteurs, notamment Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau. Il étudie actuellement la direction d'orchestre à Berlin. Dans le répertoire du lied, Eric Schneider se produit régulièrement dans les salles les plus importantes d'Europe et des États-Unis, notamment au Wigmore Hall de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, à la Philharmonie de Berlin, au Gewandhaus de Leipzig, à la Philharmonie de Cologne, au Konzerthaus de Vienne, au Festival Lockenhaus de Gidon Kremer, aux Schubertiades de Feldkirch ainsi qu'à Los Angeles, Washington, New York et Philadelphie. Eric Schneider a réalisé de nombreux enregistrements – des lieder d'après Goethe de divers compositeurs et l'intégrale des lieder d'Anton Webern avec Christiane Oelze, *Die schöne Magelone* de Brahms avec Hans-Peter Blochwitz et

l'actrice Cornelia Froboess, des chansons de Poulenc avec le baryton-basse Werner van Mechelen, *Hollywood Liederbuch* de Hanns Eisler avec le baryton Matthias Goerne, suivi par un enregistrement de lieder de Schumann en 1999 puis de *La Belle Meunière* de Schubert, toujours avec Matthias Goerne, en 2002... En marge de ses activités de concertiste, Eric Schneider enseigne le lied à la Hochschule für Musik Hanns-Eisler de Berlin.

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Alban Berg/Hanns Eisler

Vendredi 19 novembre - 20h

Livret - Biographies

Changement de distribution dans la *Deutsche Sinfonie* :
Le récitant Pierre Roux est remplacé par Francis Rodière.

Alban Berg*Sieben frühe Lieder***Nacht**

Dämmern Wolken über Nacht und Tal,
Nebel schweben, Wasser rauschen sacht.

Nun entschleiert sich's mit einemmal:
O gib Acht! Gib Acht!
Weites Wunderland ist aufgetan.
Silbern ragen Berge, traumhaft groß,

Stille Pfade silberlicht talen

Aus verborg'nem Schoß;
Und die hehre Welt so traumhaft rein.

Stummer Buchenbaum am Wege steht
Schattenschwarz, ein Hauch vom fernen Hain

Einsam leise weht.
Und aus tiefen Grundes Düsterheit
Blinken Lichter auf in stummer Nacht.
Trinke Seele! Trinke Einsamkeit!
O gib Acht! Gib Acht!

Carl (Ferdinand Max) Hauptmann

Schilflied

Auf geheimem Waldespfade
Schleich' ich gern im Abendschein
An das öde Schilfgestade,
Mädchen, und gedenke dein!

Wenn sich dann der Busch verdüstert,
Rauscht das Rohr geheimnisvoll,
Und es klaget und es flüstert,
Daß ich weinen, weinen soll.

Und ich mein', ich höre wehen
Leise deiner Stimme Klang,
Und im Weiher untergehen
Deinen lieblichen Gesang.

Nikolaus Lenau

*Sept Lieder de jeunesse***Nuit**

Des nuages somnolents s'étendent au-dessus
[de la nuit et de la vallée,
des nappes de brouillard flottent dans les airs,
[l'eau murmure doucement.

Et soudain tout se révèle au regard :
Oh, prends garde ! Prends garde !
Un vaste et merveilleux pays s'ouvre à nous ;
des montagnes argentées se dressent,
[d'une hauteur fabuleuse ;
nés de l'ombre, des sentiers solitaires aux reflets
[d'argent

descendent vers la vallée ;
majestueux, l'univers resplendit dans une
[pureté de rêve.

Au bord du chemin s'élève un hêtre muet,
d'un noir d'ombre ; venue du lointain bosquet,
[une douce exhalaison
répand son souffle solitaire.

Et, montant de l'obscurité des profondeurs,
des lueurs scintillent dans la nuit silencieuse.
Abreuve-toi, mon âme ! Abreuve-toi de solitude !
Oh, prends garde ! Prends garde !

Chanson du roseau

Par des sentiers secrets au clair de lune,
j'aime traverser furtivement la forêt
jusqu'à la rive déserte bordée de roseaux
et penser à toi, bien-aimée !

Puis, lorsque le bois s'obscurcit,
le roseau se met à frémir mystérieusement
et, en entendant sa plainte et son murmure,
je ne puis m'empêcher de pleurer, de pleurer.

Je crois alors entendre le son de ta voix
résonner doucement
et les suaves accents de ton chant
se perdre dans l'étang.

Die Nachtigall

Das macht, es hat die Nachtigall
Die ganze Nacht gesungen;
Da sind von ihrem süßen Schall,
Da sind in Hall und Wiederhall
Die Rosen aufgesprungen.

Sie war doch sonst ein wildes Blut,
Nun geht sie tief in Sinnen,
Trägt in der Hand den Sommerhut
Und duldet still der Sonne Glut
Und weiß nicht, was beginnen.

Das macht, es hat die Nachtigall
Die ganze Nacht gesungen;
Da sind von ihrem süßen Schall,
Da sind in Hall und Wiederhall
Die Rosen aufgesprungen.

Theodor Storm

Traumgekrönt

Das war der Tag der weißen Chrysanthemem,
Mir bangte fast vor seiner Pracht...
Und dann, dann kamst du mir die Seele nehmen
Tief in der Nacht.
Mir war so bang, und du kamst lieb und leise,

Ich hatte grad im Traum an dich gedacht.
Du kamst, und leis' wie eine Märchenweise

Erklang die Nacht.

Rainer Maria Rilke

Im Zimmer

Herbstsonnenschein.
Der liebe Abend blickt so still herein.

Ein Feuerlein rot
Knistert im Ofenloch und loht.
So, mein Kopf auf deinen Knien,
So ist mir gut.
Wenn mein Auge so in deinem ruht,
Wie leise die Minuten ziehn.

Johannes Schlaf

Le Rossignol

C'est l'œuvre du rossignol,
qui a chanté toute la nuit
et qui, de son doux chant
renvoyé par l'écho,
a fait éclore les roses.

Elle n'était pourtant que fougue
et la voilà profondément recueillie,
tenant à la main son chapeau d'été
endurant en silence l'ardeur du soleil
et ne sachant qu'entreprendre.

C'est l'œuvre du rossignol,
qui a chanté toute la nuit
et qui, de son doux chant
renvoyé par l'écho,
a fait éclore les roses.

Dans une auréole de rêve

C'était le jour des blancs chrysanthèmes,
j'en redoutais presque la splendeur...
Et puis tu vins, au plus profond de la nuit,
prendre mon âme.
J'avais tellement peur et tu vins, tendrement et
[doucement,
alors qu'en rêve je venais de penser à toi ;
tu vins et doucement, comme une mélodie
[féerique,
la nuit fit entendre son chant.

Dans la chambre

Soleil d'automne.
L'aimable couchant pénètre la fenêtre de ses
[rayons.

Un modeste feu aux rouges reflets
crépète et flambe dans le poêle.
Comme je me sens bien ainsi,
la tête posée sur tes genoux !
Quand mes yeux ainsi se fixent sur les tiens,
comme les minutes passent sans bruit !

Liebesode

Im Arm der Liebe schiefen wir selig ein,
 Am offenen Fenster lauschte der Sommerwind,
 Und unsrer Atemzüge Frieden trug er hinaus
 [in die helle Mondnacht.
 Und aus dem Garten tastete zagend sich ein
 [Rosenduft an unserer Liebe Bett
 Und gab uns wundervolle Träume,
 Träume des Rausches, so reich an Sehnsucht.

Otto Erich Hartleben

Sommertage

Nun ziehen Tage über die Welt,
 Gesandt aus blauer Ewigkeit,
 Im Sommerwind verweht die Zeit.
 Nun windet nächtens der Herr
 Sternenkränze mit seliger Hand
 Über Wander- und Wunderland.
 O Herz, was kann in diesen Tagen
 Dein hellstes Wanderlied denn sagen
 Von deiner tiefen, tiefen Lust:
 Im Wiesensang verstummt die Brust,
 Nun schweigt das Wort, wo Bild um Bild
 Zu dir zieht und dich ganz erfüllt.

Paul Hohenberg

Ode amoureuse

Nous nous étions endormis, bienheureux, dans
 [les bras de l'amour ;
 par la fenêtre ouverte, la brise prêtait l'oreille,
 emportant dans le clair de lune notre souffle
 [paisible,
 et, montant du jardin, un parfum de rose se
 [hasardait
 et nous donnait des rêves merveilleux,
 des rêves éperdus d'ivresse et de ferveur.

Jours d'été

Venus de l'azur éternel,
 les jours s'en vont de par le monde,
 le temps s'évanouit, emporté par la brise.
 Voilà que, de nuit, le Seigneur
 tresse de sa main bénie des couronnes d'étoiles
 au-dessus de ce pays d'errances et de merveilles.
 Ô, mon âme, que pourrait dire en ces jours
 ton plus vif chant de marche
 de ton profond, si profond désir ?
 Dans le chant des prairies le cœur garde le
 [silence,
 la parole devient muette lorsque les images
 [une à une
 vers toi affluent et t'emplissent tout entière.

Traduction française © Deutsche Grammophon

Hanns Eisler

Deutsche Sinfonie

I. Präludium

Oh Deutschland, bleiche Mutter,
 wie bist du besudelt
 mit dem Blut deiner besten Söhne!

2. An die Kämpfer in den Konzentrationslagern

Kaum Erreichbare ihr,
 in den Lagern begraben,
 abgeschnitten von Jedem menschlichen Wort.
 Und ausgeliefert diesen Mißhandlungen.
 Niedergeknüppelte, aber nicht Widerlegte.
 Oh ihr Verschwundenen, aber nicht
 [Vergessenen.

Hören wir wenig von euch, so hören wir

doch: ihr seid unverbesserbar,
 ihr seid unabbringbar unserer Sache ergeben,
 unabbringbar davon: daß es in Deutschland

immer noch zweierlei Menschen gibt:
 Ausbeuter und Ausgebeutete,
 und daß nur der Klassenkampf
 die Menschenmassen der Städte und
 des Land's aus ihrem Elend befreien kann.
 Und auch nicht durch Martern seid ihr
 abzubringen von uns'rer guten Sache.

Also seid ihr verschwunden, aber nicht
 [vergessen,
 niedergeknüppelt, aber nicht wiederlegt.
 Mit allen unaufhaltsam Weiterkämpfender,
 mit allen kämpfenden, unaufhaltsam
 [kämpfenden,
 die wahren Führer Deutschlands.

3. Etüde für Orchester

Symphonie allemande

I. Prélude

Oh Allemagne, mère blafarde,
 comme tu es souillée
 du sang des meilleurs de tes fils !

2. Aux combattants des camps de concentration

Il n'est jusqu'à vous presque aucun accès,
 ensevelis dans les camps,
 coupés de toute parole humaine.
 Et soumis aux coups et aux sévices.
 Assommés, mais pas réfutés.
 Disparus, mais pas oubliés.

On nous dit de vous peu de choses,
 [nous savons seulement que vous êtes
 des incorrigibles,
 Des gens qu'on ne peut amender :
 Et l'on ne peut vous ôter de l'esprit qu'en
 [Allemagne

il existe toujours deux sortes d'hommes :
 les exploités et les exploités,
 et que seule la lutte de classes
 pourra délivrer de leur misère
 les masses humaines des villes et des campagnes.
 Et la torture même ne saurait
 vous détourner de la juste cause.

Ainsi, vous êtes disparus, mais pas oubliés,
 assommés, mais pas réfutés.
 Vous tous, avec les autres incorrigibles
 qui continuent la lutte, vous continuez d'être
 les vrais guides de l'Allemagne.

3. Étude pour orchestre

4. Erinnerung (Potsdam)

Zu Potsdam unter den Eichen
im hellen Mittag ein Zug.
Vorn eine Trommel und hinten eine Fahn'
in der Mitte einen Sarg man trug.

Zu Potsdam unter den Eichen
in hundertjährigem Staub,
da trugen sechs einen Sarg
mit Helm und Eichenlaub.

Und auf dem Sarg mit Ziegelrot
stand geschrieben ein Reim.
Die Buchstaben sahen häßlich aus:
„Jedem Krieger sein Heim.“

Das war zum Angedenken
an manchen toten Mann.
Geboren in der Heimat,
gefallen am Chemin des Dames.

Gekrochen einst mit Herz und Hand
dem Vaterland auf den Leim,
belohnt mit dem Sarge vom Vaterland:
Jedem Krieger sein Heim.

So zogen sie durch Potsdam
für den Mann am Chemin des Dames,
da kam die blaue Polizei
und haute sie zusamm.

5. In Sonnenburg

Es steht in Sonnenburg
ein deutsches Lager,
Insassen und Posten
sind beide mager.

Die hungrig draußen gehn
bewachen die drinnen,
daß die nicht aufstehn
und dem Hunger entrinnen.

Sie zeigen auch Waffen her,
Ruten und Pistolen,
damit gehn sie in die Nacht
Hungrige holen.

Wenn sie den Führer sehn,
dann stehn sie wie Wände

4. Souvenirs (Potsdam)

À Potsdam sous les chênes par
Un clair midi tout un convoi :
Tambour devant, drapeau derrière,
Au milieu le cercueil porté.

À Potsdam sous les chênes par
Une poussière séculaire
Six hommes portaient un cercueil
Avec casque et feuilles de chêne.

Et sur le cercueil, au minimum,
On avait écrit une phrase
En caractères plutôt laids :
« À chaque soldat son chez soi ! »

Cela c'était en souvenir
De plus d'un homme tombé mort
Qui naquit au pays d'ici
Et mourut au Chemin des Dames.

Lui, du cœur, de la main, donna
Dans le panneau de la Patrie
Qui d'un cercueil le récompense :
À chaque soldat son chez soi !

Ils allaient ainsi par Potsdam
Pour celui du Chemin des Dames.
Alors vint la police verte,
Matraqua d'une poigne experte.

5. À Sonnenburg

À Sonnenburg il y a
Un camp de concentration
Où détenus et sentinelles
Sont maigres de même façon.

Dehors marchent le ventre creux
Ceux qui montent la garde afin
Que dedans l'on ne se révolte
Pour en finir avec la faim.

Ils portent des armes sur eux :
Des verges et des pistolets
Dont ils se servent pour aller
Quérir la nuit des affamés.

Quand ils rencontrent le Führer
Au garde-à-vous comme des murs,

und strecken die Arme hoch
und zeigen die Hände.

Daß er sieht, wie sie Tag und Nacht
hinter ihren Brüdern her sind,
ihre blutigen Hände aber
immer noch leer sind.

Wären sie klüger, dann
rissen sie aus den Ketten
schleunigst den armen Mann
und holten den Fetten.

Dann hätte in Sonnenburg
das Lager einen Nutzen,
dann hätt' es wirklich einen Nutzen,
wenn die Reichen den Armen die Stiefel
[putzen.

6. Intermezzo für Orchester**7. Begräbnis des Hetzers im Zinksarg**

Hier in diesem Zink liegt ein toter Mensch,
oder seine Beine und sein Kopf,
oder noch weniger von ihm.
Denn er war ein Hetzer.
Begrabt ihn! Begrabt ihn!
Er ist erkannt worden als der Urgrund des
[Übels.

Am besten geht
nur seine Frau mit auf den Schindanger,

denn wer da mitgeht,
der ist auch erkannt.

Der da in dem Zink
hat euch zu vielerlei verhetzt:
Zum Sattessen
und zum Trockenwohnen
und zum Die-Kinder-Füttern
und Auf-dem-Pfennig-Bestehen
und zur Solidarität mit allen Unterdrückten.

Der da in dem Zink hat gesagt,
daß ihr, die Millionmassen der Arbeit,
die Führung übernehmen müßtet.

Ils élèvent les bras en l'air
Montrant les paumes de leurs mains

Pour qu'il voie bien que jour et nuit
Ils donnent la chasse à leurs frères
Mais que leurs mains tachées de sang
Sont encore vides comme hier.

S'ils avaient un peu plus de flair
A leur maigres prisonniers
Ils ôteraient vite les fers
Et des gras se mettraient en quête.

À Sonnenburg alors pour vrai
Le camp aurait sa raison d'être
Quand les repus y cireraient
Les bottes de ceux qui ont faim.

6. Intermezzo pour orchestre**7. Enterrement de l'agitateur dans un cercueil de fer blanc**

Là dans ce fer blanc gît un homme mort,
Ou ses jambes et sa tête,
Ou moins encore.
Car c'était un agitateur.
Enterrez-le ! Enterrez-le !
Il a été reconnu : de lui vient tout le mal.

Il vaut mieux
que sa femme l'accompagne seule à la fosse
[commune,
car quiconque suit le cercueil
sera lui aussi reconnu.

Ce qui est là dans du fer blanc
vous a poussés à mainte action :
à manger votre content,
à dormir au sec
à donner du pain à vos gosses
à réclamer les sous qu'on vous devait
à vous montrer solidaires de tous les opprimés.

Ce qui est là dans du fer blanc a dit
que vous, les millions, les masses travailleuses
vous deviez prendre les choses en mains

Vorher wird es nicht besser für euch.

Und weil der in dem Zink das gesagt hat,

darum kam er in das Zink und muß

verscharrt werden als ein Hetzer,
der euch verhetzt hat.

Und wer da vom Sattessen spricht,
und wer da trocken wohnen will,
und wer seine Kinder füttern will,

und wer sich solidarisch erklärt
mit allen Unterdrückten,
der soll von nun an bis in die Ewigkeit
in das Zink kommen wie dieser da,

als ein Hetzer
und verscharrt werden.

8. Bauernkantate

A. Mißernte

Wenn Gott sich nicht um den Regen
kümmert, um was kümmert er sich dann?
Wenn er die Macht hat, sich um den
Regen zu kümmern, und erlaubt einem
Orkan, die Armen zu ruinieren,
was ist das für ein Gott?

Gibt es denn keine Gerechtigkeit, die er
fürchten muß?
Ist es denn möglich, daß er niemand
Rechenschaft schuldig ist?
Wenn Gott sich nicht um den Regen
kümmert, um was kümmert er sich dann?

B. Sicherheit

Während des ganzen Lebens sucht so ein
armer Mann sich ein wenig in Sicherheit zu
bringen
Aber er kommt nie in Sicherheit.

Ein armer Mann baut sich ein Haus, kommt
ein Hitzesommer oder eine Überschwemmung,
und er ist ohne Dach.
So ist er nie in Sicherheit.

sans quoi jamais ça n'irait mieux pour vous.

C'est à cause de telles paroles qu'on a mis dans
[du fer blanc
et qu'on doit jeter à la fosse ce qui est dans le
[cercueil :

un agitateur, quelqu'un
qui vous a poussés à l'action.

Et celui qui parle de manger son content
et celui de vous qui veut dormir au sec
et celui de vous qui veut donner du pain à ses
[gosses

et celui qui se déclare solidaire
de tous ceux qui sont opprimés,
celui-là désormais et pour l'éternité
doit être mis dans du fer blanc comme cet
[homme,

et jeté à la fosse commune,
en tant qu'agitateur.

8. Cantate du paysan

A. Récolte

Si Dieu ne se soucie pas de la pluie,
alors de quoi se soucie-t-il ?
S'il a le pouvoir de se soucier
de la pluie, et permet
un ouragan qui ruinera les pauvres,
Qu'est-ce donc que ce Dieu ?

N'y a-t-il donc pas de justice
qu'il doive craindre ?
Est-il donc possible qu'il ne doive
rendre compte à personne ?
Si Dieu ne se soucie pas de la pluie,
alors de quoi se soucie-t-il ?

B. Sécurité

Durant sa vie entière, un pauvre homme
cherche à acquérir un peu de sécurité.

Mais il n'arrive jamais à la sécurité.

Un pauvre homme se construit une maison, un
été étouffant ou une inondation survient et il
est sans toit.
Ainsi, il n'est jamais en sécurité.

So ein armer Mann ist immer in Angst. Da hat
man ein Haus, kommt ein Erdbeben.

Da ist man gesund, kommt eine Krankheit.
Man hat ein Stück Land, muß es verkaufen.
Man kommt nie aus der Angst heraus.

Wenn Gott sich nicht um die Armen
kümmert, um wen kümmert er sich dann?
Was ist das für ein Gott?

C. Flüstergespräche

Wenn sie wenigstens den Prozeß den
Verhafteten machen würden. Alle diese
Prozesse werden immer wieder verschoben.

Die Regierung will nicht, daß es bekannt wird,
daß es Leute gibt, die den Krieg bekämpfen.

– Wie steht es mit dem Krieg?
– Gestern haben sie wieder ein Spital
bombardiert.
– Wer?
– Die die Kultur dorthin bringen wollen.
– Wann beginnt die Regenzeit wieder?
– Im Mai.
– Erst im Mai?
– Die Generäle sagen, daß sie die Kultur
verteidigen wollen!
– Was für eine Kultur?
– Die der Generäle.

D. Bauernliedchen

Bauer, steh auf!
Nimm deinen Lauf!
Laß es dich nicht verdrießen,
du wirst doch sterben müssen.

Bauer, steh auf!
Nimm deinen Lauf!
Niemand kann Hilf dir geben,
mußt selber dich erheben.

Bauer, steh auf!
Nimm deinen Lauf!

Un pauvre homme comme celui-ci est toujours
dans l'angoisse. Si l'on a une maison, survient
un tremblement de terre.

Si l'on est en bonne santé, survient la maladie.
Si l'on a de la terre, on doit la vendre.
On ne se libère jamais de l'angoisse.

Si Dieu ne se soucie pas des pauvres,
de qui donc se soucie-t-il ?
Qu'est-ce donc que ce Dieu ?

C. Conversation murmurée

Si au moins ils faisaient le procès des
prisonniers. Tous ces procès seront reportés
pour toujours.

Le gouvernement ne veut pas que l'on sache
qu'il y a des gens qui combattent la guerre.

– Où en est la guerre ?
– Hier ils ont encore bombardé un hôpital.
– Qui ?
– Ceux qui veulent apporter ici la civilisation.
– Quand la saison des pluies commence-t-elle ?
– En mai.
– Seulement en mai ?
– Les généraux disent qu'ils veulent défendre
la civilisation !
– Qu'est-ce donc que cette civilisation ?
– Celle des généraux.

D. Chansonnette du paysan

Paysan, debout !
Reprends ta marche !
Ne te laisse pas rebuter,
Tu dois encore mourir.

Paysan, debout !
Reprends ta marche !
Personne ne peut t'aider,
Tu dois t'élever par toi-même.

Paysan, debout !
Reprends ta marche !

9. Arbeiterkantate

Als ich klein war, ging ich zur Schule,
und ich lernte, was mein und was dein;
und als da alles gelernt war,
schien es mir nicht alles zu sein.
Und ich hatte kein Frühstück zu essen,
und die andern, die hatten eins;
und so lernt' ich doch noch alles
vom Wesen des Klassenfeinds.
Und ich lernte, wieso und weswegen
da ein Riß geht durch die Welt!
und der bleibt zwischen uns, weil der Regen
von oben nach unten fällt.

Und sie sagten mir: wenn ich brav bin,
dann werd' ich dasselbe wie sie.
Doch ich dachte mir: wenn ich ihr Schaf bin,
dann werd' ich ein Metzger nie.
Und manchen von uns, den sah ich,
der ging ihnen auf den Strich
und geschah ihm, was dir und mir geschah,
dann wunderte er sich.
Mich aber, mich nahm es nicht wunder,
und ich kam ihnen frühzeitig drauf:
Der Regen fließt eben herunter
und fließt eben nicht hinauf.

Da hört ich die Trommel rühren,
und alle sprachen davon:
Wir müßten jetzt Kriege führen
um ein Plätzlein an der Sonn'.
Und heisere Stimmen versprachen
uns das Blaue vom Himmel herab,
und herausgefressene Bonzen schrien:
Macht jetzt nur nicht schlapp!
Und wir glaubten: es sind nur noch Stunden,
dann haben wir dies und das.
Doch der Regen floß wieder nach unten,
und wir fraßen vier Jahre lang Gras.

Und als der Krieg zu Ende war,
da machten wir Republik.
Und ein Mensch soll dem andern gleich sein,
ob er mager ist oder dick.
Und was vom Hungern matt war,
war hoffnungsvoll wie nie.
Doch was vom Essen satt war,
war hoffnungsvoll wie sie.
Und ich dachte: da kann was nicht stimmen,
und war trüber Gedanken voll:

9. Cantate du travailleur

Quand j'étais petit, j'allais à l'école,
et j'apprenais ce qui est mien et tien ;
et quand alors tout cela fut appris,
il me sembla que ce n'était pas tout.
Je n'avais pas de petit déjeuner,
et cependant d'autres en avaient un,
et c'est ainsi que j'ai donc tout appris
de ce que c'est que l'ennemi de classe.
J'ai donc appris et comment et pourquoi
il est dans le monde une déchirure !
qui reste entre nous parce que la pluie
tombe du haut vers le bas.

Et, me disaient-ils : si je suis bien sage,
je deviendrai la même chose qu'eux.
Mais je pensais : si je suis leur mouton,
alors jamais je ne serai boucher.
Et j'en ai vu maint et maint d'entre nous
qui se sont laissé prendre à leurs paroles,
leur arrivait ce qui est arrivé à toi et moi,
alors ils s'étonnaient.
Moi, cependant ça ne m'étonnait pas
Car de bonne heure je les ai compris :
la pluie tombe en effet de haut en bas,
et jamais ne coule vers le haut.

Alors j'entendis battre le tambour
et de cela tout le monde parlait :
nous devons pour l'heure faire la guerre
pour au soleil une petite place.
Et nous promettaient des voix enrouées
que le bleu du ciel descendrait pour nous,
et des bonzes gras d'avoir trop bouffé
criaient : « À présent, faut tenir le coup ! »
Et nous croyions : suffit d'attendre un peu,
Alors nous aurions ceci et cela.
Pourtant la pluie ruisselait vers en bas,
Pendant quatre ans on a bouffé de l'herbe.

Et quand la guerre prit fin,
nous fîmes la république !
Un homme est alors l'égal de tout autre
que l'un soit maigre et l'autre gras.
Et ce qui était épuisé de faim
Ne fut jamais aussi rempli d'espoir.
Mais ce qui était comblé de mangeaille
était plein d'espoir autant que ceux-là.
Et je disais : ça cloche quelque part,
Et j'étais plein de doute et de trouble,

Das stimmt doch nicht, wenn der Regen
nach aufwärts fließen soll.

Sie gaben uns Zettel zum Wählen.
Wir gaben die Waffen her.
Sie gaben uns ein Versprechen.
Wir gaben unser Gewehr.
Und wir hörten: Die es verstehen,
die würden uns helfen nun.
Wir sollten an die Arbeit gehen,
und sie würden das übrige tun.
Da ließ ich mich wieder bewegen.
Und hielt, wie's verlangt wurd', still
und dachte: das ist schön von dem Regen,
daß er aufwärts fließen will.

Und bald drauf hört' ich sagen:
Jetzt sei alles schon eingerechnet;
wenn wir das kleinere Übel tragen,
dann wird uns das größere geschenkt.
Und wir schluckten den Pfaffen Brüning,
damit's nicht der Papen sei.
Und wir schluckten den Junker Papen,
denn sonst war am Schleicher die Reih.
Und der Pfaffe gab's dem Junker,
und der Junker dem General,
und der Regen floß nach unten,
und er floß ganz kolossal.

Eines Tag's sah ich sie marschieren
hinter neuen Fahnen her,
und manche der Unsrigen sagten:
Es gibt keinen Klassenfeind mehr.
Da sah ich an ihrer Spitze
Fressen, die kannte ich schon,
und ich hörte Stimmen brüllen
in dem alten Feldwebelton.

Sie übten sich fleißig im Schießen
und sprachen laut vom Feind
und zeigten wild über die Grenze

und uns haben sie gemeint.
Denn wir und sie sind Feinde
in einem Krieg, den nur einer gewinnt;
denn sie leben von uns und verrecken,
wenn wir nicht mehr die Kulis sind.
Und das ist es auch, weswegen
ihr euch nicht wundern dürft,
wenn sie sich werfen auf uns, wie der Regen

parce que ça cloche lorsque la pluie
doit tout à coup s'écouler vers le haut.

On nous donna des bulletins de vote,
à notre tour, nous rendîmes nos armes.
Ils nous ont donc donné une promesse
et nous avons donné notre fusil.
Et nous entendions : ceux qui s'y entendent
nous aideraient à partir d'aujourd'hui,
nous n'avions qu'à nous mettre au travail,
et ils feraient tout le reste pour nous.
Là je me laissai fléchir à nouveau
Et je me tins comme on voulait, tranquille,
et pensais : c'est bien de la part de la pluie
que vers le haut elle veuille couler.

Et peu de temps après j'entendis dire
que tout s'était déjà mis en place.
Si le moindre mal nous le supportions,
il nous serait fait cadeau du plus grand.
Nous avalâmes le curé Brüning
pour éviter que ce soit le Papen.
Nous avalâmes le junker Papen
sinon ce serait le tour de Schleicher.
Et le curé le donna au junker
et le junker le donna au général
et la pluie coulait, coulait vers le bas,
coulait vers le bas colossalement.

Puis, un beau jour je les vois défiler,
C'était derrière de nouveaux drapeaux,
Et beaucoup des nôtres disaient alors :
D'ennemi de classe il n'y en a plus.
En tête alors j'ai remarqué des gueules
En c'en était que je connaissais bien,
Et j'ai entendu des voix qui hurlaient
Comme ont toujours hurlé les adjudants.

Ils s'exerçaient au tir activement,
à haute voix parlaient de l'ennemi,
montraient du doigt par-dessus la frontière
[farouchement,

et c'est nous qu'ils visaient.
Car eux et nous sommes des ennemis
dans une guerre où gagne l'un des deux,
Parce qu'ils vivent de nous et qu'ils crèvent
lorsque nous cessons d'être leurs coolies.
Et c'est aussi la raison pour laquelle
vous ne devez jamais vous étonner
s'ils jettent sur nous comme la pluie

sich auf den Boden wirft.
 Und wer von uns verhungert ist,
 der fiel in einer Schlacht.
 Und wer von uns gestorben ist,
 der wurde umgebracht.
 Den sie bringen mit ihren Soldaten,
 dem hat der Hunger nicht behagt.
 Dem sie den Kiefer eintraten,
 der hat nach Brot gefragt.
 Dem sie das Brot versprochen,
 auf den machen sie jetzt Jagd.
 Und den sie im Zinksarg bringen,
 der hat die Wahrheit gesagt.

Wir sind Klassenfeinde, Trommler!
 Das deckt dein Getrommel nicht zu!
 General, Fabrikant und Junker,
 unser Feind, das bist du!
 Da mag euer Anstreicher streichen,
 diesen Riß streicht er uns nicht zu!
 Einer bleibt und der andre muß weichen,
 entweder wir oder du.
 Das Wort wird nicht gefunden,
 das uns beide je vereint:
 Der Regen fließt nach unten.
 Und der Klassenfeind ist der Feind.

10. Allegro für Orchester

11. Epilog

Seht unsre Söhne, taub und blutbefleckt vom
 eingefrorenen Tank hier losgeschnallt:
 Auch selbst der Wolf braucht, der die Zähne
 bleckt, ein Schlupfloch.
 Wärmt sie, es ist ihnen kalt.
 Es ist ihnen kalt. Seht unsre Söhne.

© by Deutscher Verlag Für Musik, Leipzig

se jette sur le sol.
 Et celui de nous qui est mort de faim,
 c'est qu'il est tombé dans une bataille,
 et celui de nous qui vient de mourir
 c'est bel et bien qu'il fut assassiné.
 Celui que leurs soldats sont venus prendre,
 à celui-là la faim ne plaisait pas.
 Celui dont ils ont cassé la mâchoire,
 c'est que celui-là réclamait du pain.
 Celui qui reçut promesse de pain,
 celui-là maintenant ils le pourchassent
 et dans le cercueil celui qu'ils apportent
 c'est qu'il avait clamé la vérité.

Nous sommes ennemis de classe, tambour !
 Ton roulement ne peut couvrir cela !
 Industriel, général ou junker,
 notre ennemi, c'est ce que tu es !
 Ton barbouilleur peut donc barbouiller,
 Il ne pourra couvrir la déchirure !
 L'un reste ici, l'autre doit reculer,
 l'un de nous deux, ce sera toi ou moi.
 Il ne sera jamais trouvé, le mot
 qui, nous deux, un jour, nous réunirait ;
 Du haut vers le bas, ainsi va la pluie
 et tu es, toi, mon ennemi de classe.

10. Allegro pour orchestre

11. Épilogue

Regardez nos fils, engourdis et souillés de sang,
 libérés ici d'un tank glacé :
 Même le loup qui montre les dents a besoin
 d'un refuge.
 Réchauffez-les, ils ont froids.
 Ils ont froid. Regardez nos fils.

© L'Arche éditeur

Sophie Koch

Élève de Jane Berbié, Sophie Koch fait ses débuts en France. Sa carrière internationale débute à la Royal Opera House de Londres avec Rosina (*Le Barbier de Séville*), Dorabella, puis le rôle-titre de *Cenerentola*. L'Opéra de Dresde, où elle retourne depuis très régulièrement (Dorabella, Octavian, Sextus, Cenerentola), lui offre son premier Compositeur (*Ariadne auf Naxos*). La Monnaie de Bruxelles et l'Opéra de Genève l'invitent également. Après ses débuts à la Staatsoper de Vienne où elle chante son tout premier Octavian (*Der Rosenkavalier*), suivent des débuts à La Scala de Milan dans Le Compositeur (avec Sinopoli), au Théâtre d'État Bavarois de Munich et, avec ce dernier, une tournée au Japon, dans Zerlina (*Don Giovanni*) ainsi qu'au Festival de Salzbourg avec le même rôle. Elle chante Cherubino au Teatro Real de Madrid, Marguerite (*La Damnation de Faust*) au Festival de Grenade, Rosina, Le Compositeur et Concepción (*L'Heure espagnole*) à l'Opéra de Paris, Le Compositeur et Siebel à Covent Garden. Jusqu'en 2008, Sophie Koch est à l'affiche de tous les grands théâtres : *Der Rosenkavalier* et *Così fan tutte* au Festival de Salzbourg, *Der Rosenkavalier* à Monte-Carlo ; Octavian, Idamante et Charlotte (*Werther*) à la Deutsche Oper Berlin, Marina (*Boris Godounov*) au Mai Musical de Florence, Cherubino et Ramiro (*La Finta Giardinera*) à Covent Garden et à Dresde, Octavian, Cenerentola, Zerlina, Le Compositeur, Dorabella à Munich et Vienne, Mignon, Dorabella et Nerone (*Le Couronnement de Poppée*), et *Le Roi d'Ys* au Capitole de Toulouse, Idamante et Marguerite à Dresde...

Sophie Koch chante avec des chefs comme Christian Thielemann, Seiji Ozawa, Valery Gergiev, Pinchas Steinberg, Sir Colin Davis, Marc Elder, Sir Roger Norrington, Jun Märkl, Semyon Bychkov, Antonio Pappano, Christoph von Dohnányi, Zubin Mehta, John Nelson, Eliahu Inbal, Kurt Masur...
 La Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre du Mai Musical de Florence, l'Orchestre de la Suisse Romande, le RSO Berlin, les Wiener Philharmoniker, l'Orchestre de la Bayerischer Rundfunk, le Münchner Rundfunkorchester, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Hallé Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Berlin... Au récital, elle se produit notamment à Paris, Montpellier, aux festivals de Chartres, d'Antibes, de Menton, à Toulouse, Montpellier et, récemment, à la Brahmssaal du Musikverein de Vienne, à l'Opéra de Francfort, à Londres (Wigmore Hall), au Festival de Salzbourg... Ses premiers enregistrements, pour Le Chant du Monde, sont consacrés à des lieder de Wolf et Schubert et à des mélodies françaises. Chez Teldec, elle enregistre *Peer Gynt*, chez EMI, *Manon* ou l'opéra de Laurent Petitgirard *Elephant Man*. Suivent des œuvres de Wellesz et Bloch chez Capriccio, des extraits de *Ariadne auf Naxos* avec Natalie Dessay et Antonio Pappano pour Virgin et des lieder de Schumann avec Nelson Goerner chez Cascavelle. L'Opéra de Dresde lui a décerné en 2001 le Prix Christel-Goltz.

Birgit Remmert

Née à Braunschweig, la mezzo-soprano (alto) Birgit Remmert étudie le chant à l'école de

musique de sa ville natale puis poursuit sa formation à Detmold avec Helmut Kretschmar. Au cours de ses études, elle reçoit plusieurs prix lors de concours internationaux. Son professeur actuel est Renate Faltin. De 1992 à 1998, Birgit Remmert est engagée comme soliste à l'Opéra de Zurich où elle interprète notamment Orlofski (*Die Fledermaus*), Suzuki (*Madame Butterfly*), Mrs. Quickly (*Falstaff*), Zita (*Gianni Schicchi*), Ulrica (*Un Ballo in maschera*), et Farnace (*Mitridate*). Elle est Ulrica, Erda (*Das Rheingold* et *Siegfried*) et Mrs. Quickly à la Deutsche Oper de Berlin, à Hambourg et Dresde. En 1993, elle est invitée au Festival de Salzbourg pour La Nourrice (*Le Couronnement de Poppée*) et à Amsterdam pour Martha (Iolantha). En 1998, au Festival de Montpellier, elle interprète le rôle-titre de *Penthesilea* de Othmar Schoek. En 2000 et 2001, au Festival de Bayreuth, elle est Fricka dans *Das Rheingold* et *Die Walküre*. Birgit Remmert se produit régulièrement au concert. Elle donne de nombreux récitals en Allemagne, Suisse, Espagne et aux Pays-Bas, et travaille avec des orchestres comme celui de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, les orchestres philharmoniques de Berlin, Londres, Vienne et La Scala. Au cours de l'été 2002, elle fait une tournée en Europe avec l'Orchestre des jeunes de la Communauté européenne sous la direction de Vladimir Ashkenazy avec *Les Nuits d'été*. Par la suite, elle interprète la *Symphonie n° 9* de Beethoven au Konzerthaus de Vienne sous la direction de Christian Thielemann et la *Symphonie n° 3* de Mahler à Sydney sous la direction d'Edo de Waart. Début 2004, on peut l'entendre

dans la *Symphonie n° 2* de Mahler au Vatican en présence du Pape et, au Festival de Salzbourg 2004, on la retrouve dans une nouvelle production du *King Arthur* de Purcell. Birgit Remmert s'est produite avec des chefs d'orchestre réputés comme Claudio Abbado, Vladimir Ashkenazy, Gary Bertini, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Dennis Russel Davies, Rafael Frühbeck de Burgos, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Kent Nagano, Helmuth Rilling, Wolfgang Sawallish, Giuseppe Sinopoli, etc. Elle donne également des concerts sous la direction de Simon Rattle, avec lequel elle enregistre la *Symphonie n° 3* de Mahler avec l'Orchestre de Birmingham. Le chef l'invite également pour une tournée avec la *Symphonie n° 2* de Mahler avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne à Salzbourg, Édimbourg, Londres, Berlin et Lucerne, pour les *Gurrelieder* de Schönberg à Philadelphie et au Carnegie Hall de New York et la *Symphonie n° 8* de Mahler aux BBC Proms 2002. Parmi ses projets figurent *Lohengrin* à Madrid, *Daphné* à Venise et de nombreux concerts à Berlin, Salzbourg, Lucerne et Londres (*Symphonie n° 9* de Beethoven avec Simon Rattle), Dresde (*Symphonie n° 3* de Mahler avec Hartmut Haenchen), Birmingham (*Symphonie n° 9* de Beethoven et *Symphonie n° 8* de Mahler, avec Simon Rattle) et Bonn (*Symphonie n° 2* de Mahler), etc.

Eike Wilm Schulte

La carrière internationale d'Eike Wilm Schulte, né en Allemagne, a débuté au Festival de Bayreuth 1988. Dès lors, il s'est produit dans la plupart des grandes maisons d'opéra et salles de concert en Europe

(Berlin, Munich, Hambourg, Dresde, Vienne, Salzbourg, Genève, Zurich, Paris, Bruxelles, Amsterdam, Barcelone, Madrid, Londres, Édimbourg, Milan, Rome, Florence) et outremer (New York, Chicago, Philadelphie, Cleveland, San Francisco, Tokyo). Ses engagements récents comprennent Beckmesser à Londres, Paris, New York, Munich, Vienne et Berlin, Klingsor à Salzbourg et Cleveland, Lucerne et Édimbourg, Amfortas à Berlin et Leipzig, Heerrufer à Berlin, Faninal à Munich et Londres, Pizzaro à Berlin, Milan et Dresde, Alidoro à San Francisco, Munich et Dresde et Germont à Vienne. Parmi ses engagements à venir, citons Beckmesser à Toulouse, Munich et en tournée au Japon, Klingsor à Leipzig, Heerrufer à New York, Pizzaro à Genève, Leipzig et New York, et Geisterbote à Munich et Madrid. Eike Wilm Schulte se produit fréquemment au concert, et plus particulièrement dans les œuvres suivantes : *Die Schöpfung*, *Un Requiem allemand* de Brahms, *Carmina Burana*, *Symphonie n° 9* de Beethoven, *Missa solemnis*, *Symphonie n° 8* et *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler, *Elias*, *Faustszenen*, *Daphné*, l'Acte II de *Parsifal* et les *Gurrelieder*. Il a chanté avec de nombreux grands orchestres et chefs de renom : Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Rafael Frühbeck de Burgos, Christoph von Dohnányi, James Levine, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Wolfgang Sawallish, Giuseppe Sinopoli...

Kurt Rydl

Né à Vienne, Kurt Rydl a d'abord étudié le chant à la Faculté de Musique de cette même ville et a ensuite obtenu une bourse pour aller étudier à la Faculté de Musique de

Moscou, où il s'est perfectionné dans le répertoire slave. Après avoir remporté les concours de chant de Paris et de Barcelone, l'artiste a fait ses débuts sur scène en 1972 au Landestheater de Linz. Remarqué par Silvio Varviso, il est engagé pour trois ans à la Staatsoper de Stuttgart. Depuis 1976, il est membre permanent de la Staatsoper de Vienne. En 1986, l'Autriche lui décerne le titre de Kammersänger. Depuis 1972, Kurt Rydl participe à une certaine de représentations par saison et est invité par les plus grandes scènes internationales et par de nombreux festivals comme Salzbourg, Bayreuth, Vérone, Édimbourg, Munich, etc. Son répertoire comprend plus de quatre-vingts rôles des répertoires allemand, italien, français, russe et tchèque. Citons notamment Le Roi Henri (*Lohengrin*), Daland (*Der fliegende Holländer*), Landgraf (*Tannhäuser*), Le Roi Mark (*Tristan und Isolde*), Ochs (*Der Rosenkavalier*), Morosus (*Die schweigsame Frau*), Don Pasquale, Méphistophélès, Attila, Basilio (*Le Barbier de Séville*), Padre Guardiano (*La Forza del destino*), Méphistophélès (*Faust*), Zaccaria (*Nabucco*), Pimen (*Boris Godounov*), etc. L'artiste a remporté de grands succès dans le monde entier pour ses prestations, plus précisément dans les rôles de Osmín (*Die Entführung aus dem Serail*) sous la direction de Horst Stein et Johannes Schaaß à Salzbourg, de Rocco (*Fidelio*) à La Scala de Milan sous la direction de Lorin Maazel et de Riccardo Muti et à Paris et Salzbourg également avec Lorin Maazel, de Gurnemanz (*Parsifal*) sous la direction de Giuseppe Sinopoli à Vienne et Venise et de Riccardo Muti à La Scala, de Hagen (*Der Ring*) sous la direction de Christoph von Dohnányi à Vienne,

Giuseppe Sinopoli à Rome, Bernard Haitink à Londres, Peter Schneider à Munich, Hähnchen à Amsterdam et Riccardo Muti à La Scala, de Ochs (*Der Rosenkavalier*), à Bologne sous la direction de Christian Thielemann, ainsi qu'à Berlin, Dresde, Hambourg, Londres, Munich, Paris, Vienne et Zurich et de Morosus (*Die schweigsame Frau*) à Vienne et Dresde.

Kurt Rydl a également donné de très nombreux concerts, notamment le *Requiem* de Verdi sous la direction de Lorin Maazel, de Riccardo Muti, Giuseppe Sinopoli et Sergiu Celibidache, de Tokyo à Munich, la *Symphonie n° 8* de Mahler sous la direction de Lorin Maazel à Londres et Salzbourg, la *Symphonie n° 9* de Beethoven sous la direction de Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel et Wolfgang Sawallish, etc. Kurt Rydl a participé à plus d'une trentaine d'enregistrements discographiques, dont *Le Nozze di Figaro* (Muti), *Salome*, *Parsifal*, *Un Ballo in maschera* (Karajan), *Nabucco*, *Rigoletto*, *Manon Lescaut*, *Madame Butterfly* (Sinopoli), *Die Entführung aus dem Serail* (Viotti), *Die Zauberflöte* (Halasz), *Das Rheingold* et *Siegfried* (Haitink), *Die Schöpfung* (Jordan), *Der Rosenkavalier* (Haitink), *Fidelio* et *Der fliegende Holländer* (Dohnányi) et *Der Freischütz* (Janowski).

Eliahu Inbal

Né à Jérusalem en 1936, où il étudie le violon et la composition, Eliahu Inbal obtient, sur la recommandation de Leonard Bernstein, une bourse qui lui permet de suivre les cours de direction d'orchestre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et de travailler avec Franco Ferrara à Hilversum.

Premier Prix Guido-Cantelli à l'âge de 26 ans, il est dès lors invité par les plus grands orchestres, participe à de nombreux festivals, fait des tournées à l'étranger avec l'Orchestre Philharmonique d'Israël et l'Orchestre Radio-Symphonique de Francfort. Il dirige également nombre d'opéras et notamment *Aïda* aux Chorégies d'Orange, à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Verdi, en 2001. Chef permanent du théâtre La Fenice à Venise pendant trois ans et de l'Orchestre Radio-Symphonique de Francfort pendant seize ans, il a enregistré avec cette dernière formation toute l'œuvre pour orchestre de Scriabine, Bruckner, Mahler et Berlioz. Il a également enregistré un cycle Stravinski et Dvorák avec le Philharmonique de Londres, un cycle Bartók et Richard Strauss avec l'Orchestre de la Suisse Romande, une intégrale Ravel avec l'Orchestre National de France et toutes les symphonies de Chostakovitch avec l'Orchestre Symphonique de Vienne. Il termine actuellement l'intégrale des œuvres de Schönberg, Berg et Webern pour orchestre, celle des symphonies de Brahms et de Schumann à Francfort et les lieder de Mahler à Vienne. Plusieurs prix internationaux sont venus couronner ce travail. Eliahu Inbal est directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Berlin. Il est également Directeur d'honneur de l'Orchestre Radio-Symphonique de Francfort et de l'Orchestre Symphonique National de la RAI à Turin, avec lequel il a donné l'intégrale du *Ring* de Wagner en version de concert en 1996, 1997 et 1998. Il est régulièrement invité à diriger l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Norbert Balatsch

Né à Vienne, Norbert Balatsch est engagé comme choriste à la Staatsoper en 1952 et prend l'année suivante la direction du Chœur d'hommes de Vienne, dont il sera le chef pendant vingt ans. En 1966, il est chargé de la préparation du Chœur de l'Opéra de Vienne pour la production de *Boris Godounov* dirigée par Herbert von Karajan à Salzbourg. À la même époque, il gravit les échelons à la Staatsoper en étant répétiteur, second puis premier chef des Chœurs de l'Opéra, poste qu'il occupera de 1968 à 1983. Le titre de Professeur lui est décerné en 1969. Norbert Balatsch a été chef du Chœur du Festival de Bayreuth pendant presque trente ans. De 1975 à 1980, il est à la tête du Chœur Philharmonia de Londres et est nommé chef du Chœur de l'Académie Saint-Cécile de Rome en 1983, fonction qu'il quitte en 1999. Il a récemment pris en charge le Wiener Sängerknaben. En tant que chef de chœur invité, il est appelé également par le Metropolitan Opera de New York, Covent Garden, la Deutsche Oper de Berlin ou le Festival de Salzbourg et a dirigé les Chœurs du Châtelet et de Bratislava dans *Moïse et Aaron* de Schönberg. En 1993, l'Académie du disque lyrique de Paris lui a décerné le Prix Olivier-Messiaen pour son travail à la tête du Chœur du Festival de Bayreuth dans l'enregistrement de *Lohengrin*. Depuis plusieurs années, Norbert Balatsch entretient des relations privilégiées avec le Chœur de Radio France.

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. Des

tournees en Asie, au Carnegie Hall de New-York et en Europe (Autriche, Allemagne, Italie, Espagne, Grèce, ainsi qu'au Royal Albert Hall de Londres dans le cadre des Proms et au Concertgebouw d'Amsterdam) ont déjà marqué cette collaboration. L'Orchestre Philharmonique a été créé en 1976 afin de doter Radio France d'un instrument adapté à une grande variété de programmes. L'originalité de cet orchestre de 141 musiciens réside dans sa grande flexibilité : il peut être divisé en plusieurs formations s'adaptant à des répertoires très différents, et présente ainsi chaque saison une cinquantaine de programmes originaux, aussi bien pour grand orchestre que pour ensemble instrumental. L'histoire des seize années de collaboration avec Marek Janowski a été marquée par le travail réalisé sur le répertoire germanique, en particulier la *Tétralogie* de Wagner, jouée pour la première fois à Paris depuis 1957, la première intégrale parisienne des symphonies de Bruckner, ou les *Gurrelieder* de Schönberg. Parallèlement, l'orchestre consacre une part importante de son activité à la création, avec une quinzaine d'œuvres nouvelles chaque année. Les musiciens de l'Orchestre Philharmonique ont travaillé ces dernières saisons des œuvres du répertoire classique avec Ton Koopman, Marc Minkowski et Christopher Hogwood. Ils ont accueilli des interprètes-chefs d'orchestre comme Sir Yehudi Menuhin ou Christian Zacharias, des compositeurs-chefs d'orchestre comme Luciano Berio, Pierre Boulez ou Peter Eötvös, et des personnalités aussi diverses que Sir Neville Marriner, Armin Jordan, Eliahu Inbal, Kent Nagano, Ivan Fischer, Jukka-Pekka Saraste, Leonard

Slatkin... Ce travail se poursuit avec la nouvelle génération : Paavo Järvi, Mikko Franck, Philippe Jordan, Kazuchi Ono, Manfred Honeck, ou Kirill Karabits, jeune chef associé à l'Orchestre. La saison dernière a connu de grandes heures avec un cycle autour de Richard Strauss dirigé par Myung-Whun Chung au Théâtre des Champs-Élysées, la participation au domaine privé Peter Eötvös à la Cité de la musique et les représentations de *Tannhäuser* au Théâtre du Châtelet. Chaque saison, depuis la fermeture de la Salle Pleyel pour rénovation, se partage entre grand répertoire au Théâtre des Champs-Élysées, opéras au Châtelet, participation à la programmation thématique de la Cité de la musique et concerts-découvertes salle Olivier Messiaen à Radio France. L'Orchestre Philharmonique de Radio France débute cette saison par une résidence en Asie (Séoul et Tokyo) dans le cadre d'une coopération culturelle avec les gouvernements japonais et sud-coréen, en coproduction avec les Chorégies d'Orange. Myung-Whun Chung y dirige *Carmen*, mis en scène par Jérôme Savary. L'Orchestre Philharmonique se produit également au Suntory Hall de Tokyo et pour des concerts de musique de chambre réunissant Myung-Whun Chung au piano et plusieurs musiciens de l'orchestre. Certains d'entre eux sont aussi invités à donner des masterclasses. En janvier 2005, ils interpréteront en Espagne et au Portugal la *Cinquième Symphonie* de Mahler. Au mois de mars, ils seront en Suisse avec le pianiste Lars Vogt et, en juin, reprendront au Musikverein de Vienne et à Budapest la *Symphonie des mille* de Mahler. L'ensemble de ces

projets bénéficie du soutien de l'Association Française d'Action Artistique. En France, l'Orchestre est invité au Festival de Laon avec Vladimir Fedosseiev, dans la nouvelle salle de Grenoble avec Sir Andrew Davis, au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines avec Christian Zacharias, ainsi qu'à l'Auditorium de Dijon et à la Halle aux grains de Toulouse sous la direction de Myung-Whun Chung. Son activité discographique reste très soutenue, avec un catalogue d'une cinquantaine de titres. Avec Myung-Whun Chung, l'Orchestre Philharmonique enregistre pour Deutsche Grammophon : après Messiaen et Beethoven, un disque réunissant la *Symphonie « inachevée »* de Schubert et le *Concerto pour piano* de Schumann avec Martha Argerich paraît en juin 2004. Par ailleurs, un historique *Ulisse* de Dallapiccola dirigé par Ernest Bour, la *Symphonie n° 2* de Liapounov par Evgueni Svetlanov, ou la *Tragédie florentine* de Zemlinsky dirigée par Armin Jordan sont entrés dans la collection Radio France/Naïve. Un nouveau disque de « Ballets russes » dirigé par Paavo Järvi est aussi paru au catalogue Virgin/EMI.

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 basse
NN, petite clarinette solo
Didier Pernoit, clarinette basse solo
Jérôme Voisin, 2^e clarinette basse solo et 2^e cor de basse

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 Justafre, 1^{er} solo
NN, 1^{er} solo
Paul Minck, 2^e solo
NN, 2^e solo
Xavier Agogué, 3^e solo
Jean Pincemin, 3^e solo
Jean-Claude Barro, 4^e solo
Isabelle Bigaré, 4^e solo

Trompettes
Yohan Chetail, 1^{er} solo
Bruno Nouvion, 1^{er} solo
Gérard Boulanger, 2^e solo
Jean-Pierre Odasso, 2^e solo
Gilles Mercier, 3^e solo et 1^{er} cornet solo
Jean-Luc Ramecourt, 4^e 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
Adrien Perruchon, 1^{er} solo
NN, 1^{er} solo

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

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

Claviers
Catherine Cournot

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

Violons II
Sukeyuki Iwatani*, 1^{er} chef d'attaque
Catherine Lorrain, 1^{er} chef d'attaque

Firmin Ciriaco, 2^e chef d'attaque
Guy Comentale, 2^e chef d'attaque
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
NN

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

Violoncelles
Eric Levionnois, 1^{er} solo
Nadine Pierre, 1^{er} solo
Daniel Raclot, 1^{er} solo
Raphaël Perraud, 2^e solo
NN, 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

Christophe Dinaut*, 1^{er} solo
Gérard Soufflard, 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

Chœur de Radio France

Le Chœur de Radio France est en France le seul grand chœur professionnel permanent à vocation symphonique. Il s'associe notamment aux trois autres formations de Radio France, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et la Maîtrise de Radio France. Les chefs d'orchestre les plus réputés l'ont dirigé : d'Inghelbrecht à Bernstein en passant par Münch, Böhm, Dutoit, Janowski, Maazel, Sawallisch, Ozawa, Muti, Prêtre, Boulez, Abbado, Giulini, Santi, sans oublier les directeurs musicaux des deux orchestres de Radio France, Myung-Whun Chung et Kurt Masur. De 1980 à 2004, le Chœur de Radio France a été successivement dirigé par Jacques Jouineau, Michel Tranchant, François Polgár et Philip White. Le Chœur se produit également dans des programmes à cappella et avec piano, orgue ou ensembles instrumentaux, sous la direction des plus grands chefs de chœur : Balatsch, Gandolfi, Ericson, Palumbo, Tchernouchenko, Gabbiani, Mátl, Halsey, Creed... Le Chœur de Radio France participe à la création et

la diffusion de la musique d'aujourd'hui. S'il a créé des œuvres des plus célèbres compositeurs de la deuxième moitié du XX^e siècle – Boulez, Ligeti, Ohana, Pärt, Xenakis, Ton That Tiet... – il collabore à l'éclosion d'une nouvelle génération : Saariaho, Ducloux, Mantovani, Fischer, Connesson...

Le Chœur de Radio France se produit en France et à l'étranger à l'occasion de tournées ou lors de festivals. Cette saison, il interprète avec l'Orchestre National de France *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger, *La Découverte du Brésil* de Villa-Lobos, *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Carmina Burana* d'Orff, la *Passion selon saint Matthieu* de Bach et *Peer Gynt* de Grieg, ainsi qu'avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France trois des symphonies de Mahler, la *Deutsche Sinfonie* d'Eisler et l'opéra de Daniel-Lesur *La Reine morte*.

Il accompagne également cet orchestre au Musikverein de Vienne et à Budapest dans la *Symphonie n° 8* de Mahler. Le Festival Présences fait aussi appel au Chœur de Radio France pour les *Noces* de Stravinski, une création mondiale de Walter Boudreau ainsi que des œuvres de Thierry Escaich et Philippe Leroux.

Cette saison, le Chœur de Radio France accueille comme chefs de chœur Fritz Näf, Daniel Bargier, Matthias Brauer, Norbert Balatsch, Bruno Casoni et Michel Tranchant, Christophe Talmont, Martino Faggiani, Gary Graden, Ralf Sochaczewsky, Lionel Sow, Michel Piquemal, Roland Hayrabadian et Yves Parmentier.

Le Chœur de Radio France a récemment enregistré *La Transfiguration de notre Seigneur Jésus Christ* de Messiaen (DG),

Ivan IV de Bizet, *Le Villi* et *Edgar* de Puccini, *Ulysse* de Dallapiccola (Naïve/Radio France), *La Danse des morts* de Honegger (Calliope) et *Benvenuto Cellini* de Berlioz (EMI).

Sopranos

Marie-Noëlle Baccarat
Nelly Barry
Sylvie Bertho
Jeanine Bonamy
Martine Chédeville
Anne Coret
Caroline Delaporte
Marie-Françoise Ducloux
Marie-Christine Ducrocq
Brigitte Duminy
Nell Froger
Pascale Gallet-Munier
Marie Gourcy
Alexandra Gouton
Manna Ito
Laura Lamy
Annick Leclercq
Laurence Margely
Catherine Maurisse
Laurence Monteyrol
Paola Munari
Catherine Napoli
Asayo Otsuka
Mireille Patrois
Sylvie Pons
Geneviève Ruscica
Naoko Sunahata
Marie-Thérèse Téchené
Isabelle Trehout-Williams

Altos

Hélène Blajan
Marie Boyer
Monika Bruckner
Nicole Chaudreau
Marie-Hélène Gatti
Soazic Grégoire
Olga Gurkovska
Anne-Marie Hellot
Claudine Hovasse
Fabienne Hubert
Madeleine Jalbert
Béatrice Jarrige
Ludmila Kovatcheva
Carole Marais
Tatiana Martynova
Danielle Michel

Anita Nardeau
Nicole Oxombre
Marie-Claude Patout
Florence Person
Mathilde Prévost
Isabelle Senges
Martine Terrier
Angélique Vinson
Brigitte Vinson
Diane Zheng

Ténors

Charles Alves Da Cruz
Pascal Aubert
Pascal Bourgeois
Christian Cabiron
Pierre Catala
Bertrand Dubois
Régis Ducrocq
Daniel Durand
Patrick Foucher
Juan Garrido
Dominique Guillemin
Marc Haffner
Laurent Koehl
Alexandre Laiter
Jacques Loisel
Jean Loupien
Bernard Malet
Charles Obadia
Jean-Claude Orliac
Euken Ostolaza
Christophe Poncet
Francis Rodière
Masao Takeda
Pierre Vaello
Gilles Vitale

Basses

Philippe Barret
Pierre Benusiglio
Joachim Bi
Christian Bihel
Henri Bougerolle
Nicolas Chopin
Bernard Dehont
Jean-Louis Depoil
Renaud Derrien
Philippe Devine
Philippe Eyquem
Laurent Grauer
Patrick Ivorra
Robert Jezierski
Daniel Lavall
Vincent Lecornier
Sylvain Levasseur

Vincent Menez
Alain Munier
Philippe Parisotto
Mark Pancek
Bernard Polisset
Patrick Radelet
Jean-Christophe Rousseau
Pierre Roux
Jacques Scamps
Richard Tronc
Patrice Verdelet

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Arnold Schönberg/Alban Berg

Samedi 20 novembre - 20h

Livret - Biographies

Arnold Schönberg
Lied der Waldtaube

Tauben von Gurre! Sorge quält mich,
vom Weg über die Insel her!
Kommet! Lauschet!
Tot ist Tove! Nacht auf ihrem Auge,
das der Tag des Königs war!
Still ist ihr Herz,
doch des Königs Herz schlägt wild,
tot und noch wild!
Seltsam gleichend einem Schiff auf der Woge,
wenn der, zu dess' Empfang die Planken
huldigend sich gekrümmt,
des Schiffes Steuerer tot liegt,
verstrickt in der Tiefe Tang.
Keiner bringt ihnen Botschaft,
unwegsam der Weg.
Wie zwei Ströme waren ihre Gedanken,
Ströme fließend Seit' an Seite.
Wo strömen nun Toves Gedanken?
Die des Königs winden sich seltsam dahin,
suchen nach denen Toves,
finden sie nicht.
Weit flog ich, Klage sucht' ich, fand gar viel!
Den Sarg sah ich auf Königs Schultern,
Henning stütz ihn;
finster war die Nacht, eine einzige Fackel
brannte am Weg;
Die Königin hielt sie, hoch auf dem Söller,
rachebegierigen Sinns.
Tränen, die sie nicht weinen wollte,
funkelten im Auge.
Weit flog ich, Klage sucht' ich, fand gar viel!
Den König sah ich, mit dem Sarge fuhr er,
im Bauernwams.
Sein Streitroß, das oft zum Sieg ihn getragen,
zog den Sarg.
Wild startete des Königs Auge, suchte nach
[einem Blick],
seltsam lauschte des Königs Herz
nach einem Wort.
Henning sprach zum König,
aber noch immer suchte er Wort und Blick.
Der König öffnet Toves Sarg,
startet und lauscht mit bebenden Lippen,
Tove ist stumm!
Weit flog ich, Klage sucht' ich, fand gar viel!
Wollt' ein Mönch am Seile ziehn,
Abendsegen läuten;
doch er sah den Wagenlenker

Chant du ramier

Ramiers de Gurre, un soucis me point
qui vient du chemin de l'île!
Approchez! Écoutez!
Tove est morte, la nuit est sur ses yeux
qui étaient le jour du roi.
Son cœur est muet,
mais sauvagement bat celui du roi,
bien que mort.
Il ressemble à un bateau sur la vague,
quand, pour la recevoir, il offre confiant
son flanc courbé.
Mais le pilote est mort,
perdu dans un fond de varechs.
Nul ne vient les secourir,
nul ne peut passer.
Leurs pensées étaient comme deux fleuves,
qui coulaient côte à côte.
Où vont les pensées de Tove?
Les pensées du roi s'égarèrent au loin
cherchant celles de Tove
sans les trouver.
J'ai volé loin, loin vers le deuil et je l'ai vu.
J'ai vu le cerceuil que portait le roi
aidé d'Henning,
Sombre était la nuit, une seule torche
brûlait sur le chemin,
la reine la portait sur le balcon,
la vengeance dans le cœur.
Dans ses yeux brillaient bien des larmes
qui ne pouvaient couler.
J'ai volé loin, loin vers le deuil et je l'ai vu.
J'ai vu le roi qui conduisait le cerceuil
ainsi qu'un serf.
Le coursier qui le mena à la victoire
traîna le corps;
l'œil fixe, le roi cherchait sauvagement
[un regard]
et son cœur désirait entendre un mot,
un seul mot.
Henning prit la parole,
le roi cherchant toujours le mot et le regard.
Alors le roi ouvrit la bière,
il prêta l'oreille en tremblant,
Dove se tait!
J'ai volé loin, loin vers le deuil et je l'ai vu!
Un moine voulait sonner
l'angélus du soir,
mais il vit venir le convoi

und vernahm die Trauerbotschaft:
Sonne sank, indes die Glocke
Grabgeläute tönnte.
Weit flog ich, Klage sucht' ich und den Tod!
Helwigs Falke war's, der grausam
Gurres Taube zerriß.

Jens Peter Jacobsen

Alban Berg
Drei Bruchstücke aus Wozzeck

I. (I. Akt, 2. und 3. Szene)

Marie
Soldaten, Soldaten sind schöne Burschen!

Komm, mein Bub! Was die Leute wollen! Bist
nur ein arm' Hurenkind und machst Deiner
Mutter doch so viel Freud' mit Deinem
unehrlichen Gesicht!

Eia popeia...

Mädel, was fangst Du jetzt an?
Hast' ein klein Kind und kein Mann!
Ei, was frag' ich darnach.
Sing ich die ganze Nacht:

Eia popeia, mein süsser Bu',
Gib mir kein Mensch nix dazu!

Hansel, spann' Deine sechs Schimmel an,
Gib sie zu fressen auf's neu
Kein Haber fresse sie,
Kein Wasser saufe sie,

Lauter kühle Wein muss es sein!

II. (III. Akt, 1. Szene)

Marie
„Und ist kein Betrug in seinem Munde
erfunden worden“...
Herr Gott, Herr Gott! Sie mich nicht an!

perçut le message de mort.
Le soleil se coucha, un glas
tombait de la cloche.
J'ai volé loin, loin vers le deuil et la mort.
Le faucon d'Helwig a déchiré
le ramier de Gurre.

Traduction française
© 1912 Universal Edition A. G. Vienne

Trois Extraits de Wozzeck

I. (Acte I, Scènes 2 et 3)

Marie
Les soldats, les soldats c'est des beaux gars!

Viens, mon enfant! Laissons dire les gens!
Tu es un pauvre enfant de pute, et tu fais tant
de joie à ta mère, avec ta petit figure d'illégitime!

Eia popeia...

Ah ma fille qu'as-tu fait là?
L'enfant et d'homme tu n'as pas!
Mais quoi me ferait plus heureuse
Que toute la nuit ma berceuse?

Cher enfant, eia popeia,
Pas d'homme pour moi et voilà!

Hans, attelle les six chevaux
Et donne-leur bien la pitance
D'avoine jamais ils ne mangent
Et jamais ils ne boivent d'eau,

C'est du vin frais qu'il leur faut!

II. (Acte III, Scène 1)

Marie
« Et on ne trouvait dans sa bouche aucune
parole de tromperie »...
Seigneur Dieu, Seigneur Dieu! Ne me regarde
pas!

„Aber die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, so im Ehebruch lebte.“
 „Jesus aber sprach: So verdamme ich dich auch nicht, geh' hin, und sündige hinfort nicht mehr.“
 Herr Gott!

Der Bub gibt mir einen Stich ins Herz. Fort!
 Das brüst' sich in der Sonne!
 Nein, komm, komm her! Komm zu mir!

„Es war einmal ein armes Kind und hatt' keinen Vater und keine Mutter – war Alles tot und war Niemand auf der Welt, und es hat gehungert und geweint Tag und Nacht. Und will es Niemand mehr hatt' auf der Welt...“

Der Franz ist nit kommen, gestern nit, heut' nit...

Wie steht es geschrieben von der Magdalena?...

„Und kniete hin zu seinen Füßen und weinte und küsste seine Füße und netzte sie mit Tränen und salbte sie mit Salben...“
 Heiland! Ich möchte Dir die Füße salben.
 Heiland, Du hast Dich ihrer erbarmt, erbarme Dich auch meiner!...

III. (III. Akt, 4. und 5. Szene)

Kinder

Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!
 Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ring...

Marie's Knabe

Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!
 Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!

Georg Büchner

« Alors les Phariséens lui amenèrent une femme qu'on avait surprise en adultère »
 « Mais Jésus dit "Moi non plus je ne te condamnerai pas. Va, et ne pêche plus désormais." »
 Seigneur Dieu !

L'enfant me donne un coup au cœur. Va-t-en !
 Qu'il aille se montrer au soleil !
 Non, viens, viens ici ! Viens vers moi !

« Il y avait une fois un pauvre enfant, et il n'avait pas de père et pas de mère... Tout était mort et personne sur la terre, et il avait faim et pleurait jour et nuit. Et comme il n'y avait plus personne sur la terre... »

Le Franz n'est pas venu, hier pas, aujourd'hui pas...

Et comment est-ce écrit sur la Madeleine?...

« Et elle s'agenouilla à ses pieds et pleura et baisa ses pieds et elle les mouilla de ses larmes et elle les oignit de son baume... »
 Mon Sauveur ! Je voudrais oindre tes pieds !
 Mon Sauveur, tu as pardonné les siennes, pardonne aussi les miennes !...

III. (Acte III, Scènes 4 et 5)

Kinder

Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!
 Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ring...

Marie's Knabe

Hop, hop! Hop, hop! Hop, hop!
 Hop, hop! Hop, hop! Hop, hop!

Arnold Schönberg Verklärte Nacht

Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten
 [Hain;
 der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.
 Der Mond läuft über hohe Eichen

kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
 in das die schwerzen Zacken reichen.
 Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von Dir
 ich geh in Sunde neben Dir.
 Ich hab mich schwer an mir vergangen.
 Ich glaubte nicht mehr an ein Glück
 und hatte doch ein schwer Verlangen
 nach Lehensinhalt, nach Mutterglück

und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,
 da liess ich schauernd mein Geschlecht
 von einem fremden Mann umfassen,
 und hab mich noch dafür gesegnet.
 Num hat des Leben sich gerächt:
 nun bin ich Dir, o Dir begegnet.

Sie geht mit ungelenkem Schritt.
 Sie schaut empor; der Mond läuft mit.
 Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
 Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das Du empfangen hast,
 sei Deiner Seele keine Last,
 o sieh, wie klar des Weltall schimmert!
 Es ist ein Glanz um Alles her,
 Du treibst mit mir auf kaltem Meer,
 doch eine eigne Wärme flimmert
 von Dir in mich, von mir in Dich.
 Die wird das fremde Kind verklären
 Du wirst es mir, von mir gebären;
 Du hast den Glanz in mich gebracht,
 Du hast mich selbst zum Kind gemacht.

Er fasst sie um die starken Hüften.
 Ihr Atem küsst sich in den Lüften.
 Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

Richard Dehmel (aus *Weib und Welt*)

La Nuit transfigurée

Deux êtres traversent le bois nu et froid
 la lune les suit, ils la regardent.
 La lune fait son chemin au-dessus des chênes
 [hauts
 aucun nuage ne trouble la lueur du ciel
 où se perdent les sommets noirs des arbres.
 La voix d'une femme parle :

Je porte un enfant, et pas de toi
 je suis fautive auprès de toi.
 J'ai commis une faute atroce.
 Je ne croyais plus au bonheur
 et pourtant j'ai été poussée par le désir
 de donner la vie, d'éprouver le bonheur
 [maternel

et de remplir un devoir ; j'ai eu l'impudence
 de me laisser embrasser
 par un étranger
 et je me suis sentie bénie.
 Mais maintenant la vie se venge :
 car je t'ai rencontré, toi.

Elle continue sa marche un peu raide.
 Elle regarde le ciel ; la lune l'accompagne.
 Son regard sombre plonge dans la lueur.
 La voix d'un homme parle :

Que l'enfant que tu as conçu
 ne soit pas un poids pour ton âme,
 regarde le rayonnement de l'univers !
 La splendeur lumineuse tout autour.
 Tu avances avec moi au gré des flots froids,
 mais ta chaleur scintillante vibre en passant
 de toi en moi, de moi en toi.
 Elle transfigurera l'enfant étranger.
 Tu le mettras au monde pour moi, de moi ;
 Tu m'as apporté la lumière
 tu m'as rendu enfant moi-même.

Il enlace ses hanches.
 Leurs souffles se mêlent dans l'air.
 Deux êtres traversent le cœur de la nuit
 [lumineuse.

Richard Dehmel (extrait de *Femme et Monde*)
 Traduction Renate Holz

Yvonne Naef

Yvonne Naef a fait ses débuts à la scène dans *Cenerentola* en 1990. Très tôt membre des maisons d'opéra de St. Gallen et Wiesbaden, elle y a interprété des rôles comme Orfeo, Ariodante, Rosina (*Le Barbier de Séville*), Adalgisa (*Norma*), ou le rôle-titre de *Carmen*. Elle s'est distinguée en 1994 à l'occasion d'une nouvelle production d'*Anna Bolena* de Donizetti. Son développement vocal lui a ensuite permis d'aborder des rôles plus dramatiques, comme Amneris (*Aida*), Ulrica (*Un Ballo in maschera*) et Eboli (*Don Carlo*), ou des rôles wagnériens comme Brangäne (*Tristan und Isolde*), Fricka (*Das Rheingold*, *Die Walküre*), Waltraute (*Götterdämmerung*) et Venus (*Tannhäuser*) aussi bien que Sieglinde (*Die Walküre*). Yvonne Naef a remporté un succès international dans le rôle de Giovanna Seymour (*Anna Bolena*) à l'Opéra de Monte Carlo en 1994. Ses débuts à La Scala de Milan ont suivi, dans le rôle de Giulietta (*Les Contes d'Hoffmann*). Elle est alors apparue dans de nombreuses maisons d'opéra en Europe, notamment la Deutsche Oper Berlin (Amneris), l'Opéra de Hambourg (Venus), La Monnaie de Bruxelles (Jocaste/*Oedipus Rex*), au Nederlandse Opera Amsterdam, à l'Opéra de Zurich, au Festival de Bayreuth et au Festival de Salzbourg (Eboli en 1998, repris en 2001). Elle a fait ses débuts à l'Opéra de Vienne en 2000 dans le rôle d'Eboli, et y est revenue l'année suivante pour le rôle de Venus.

À l'occasion du centenaire de la mort de Verdi, en 2001, elle a interprété son *Requiem* au Konzerthaus de Vienne (direction : Franz Welser Möst) et avec l'Accademia di Santa Cecilia à Rome (direction : Georges Prêtre). Elle a

également fait une tournée avec le Metropolitan Opera Orchestra dirigé par James Levine dans le *Lied der Waldaube* de Schönberg. Elle a également donné des récitals Schubert, Schumann, Brahms, Wolf et Liszt. Au printemps 2002, elle a interprété des mélodies d'Ernest Chausson et Maurice Ravel avec l'Orchestre philharmonique de Munich dirigé par Christian Thielemann et, quelques temps plus tard, fait ses débuts dans le rôle d'Azucena dans une nouvelle production du *Trouvère* avec la Royal Opera House Covent Garden. À l'automne 2002, elle a chanté, à l'Opéra de Hambourg, dans *La Vera Storia* de Luciano Berio. C'est également en 2002 qu'elle a ajouté le rôle de Kundry à son répertoire.

En 2004, elle fait ses débuts au Met de New York dans les rôles de Fricka et Waltraute et, plus tard, d'Amneris. Yvonne Naef se consacre aussi au concert et au récital, dans un répertoire qui va des passions et cantates de Bach aux *Stabat Mater* de Rossini et Dvorák, de la *Missa solennis* de Beethoven aux symphonies ou aux lieder de Mahler. Elle interprète Stravinski, Martin, Schönberg ou Boulez comme le répertoire romantique. Yvonne Naef se produit régulièrement sous la direction de chefs comme Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Vladimir Fedoseyev, Michael Gielen, Nikolaus Harnoncourt, James Levine, Lorin Maazel, Ingo Metzmacher, Michel Plasson et Franz Welser Möst

Christian Tetzlaff

Né à Hambourg en 1966, Christian Tetzlaff commence ses études de violon à l'âge de 6 ans. Après avoir fait ses débuts à 14 ans dans le *Concerto* de Beethoven, il se perfectionne au Conservatoire de Lubeck

auprès d'Uwe-Martin Haiberg. Durant l'année 1985/86, il se rend aux États-Unis où il travaille avec Walter Levin à l'Université de Cincinnati et passe deux étés au Festival de Marlboro. Au cours de la dernière décennie, Christian Tetzlaff s'est produit en tant que soliste avec les plus grandes formations internationales, dont les orchestres philharmoniques de Berlin et Vienne, l'Orchestre du Royal Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre symphonique de la NHK à Tokyo, les principaux orchestres de Londres et les orchestres symphoniques de Boston, Cleveland, Philadelphie, New York, San Francisco et Los Angeles, avec des chefs comme Pierre Boulez, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, James Levine ou Franz Welser-Möst. Récemment, en Amérique du Nord, il s'est produit à Carnegie Hall avec le London Symphony Orchestra et Pierre Boulez, a donné des récitals solo consacrés à Bach au Lincoln Center et au Severance Hall de Cleveland. Il a également joué dans le cadre des festivals Mostly Mozart, d'Aspen et Hollywood Bowl. En Europe, il a donné des concerts avec le London Philharmonique (Eschenbach), l'Orchestre de Paris (Dohnányi), l'Orchestre du Concertgebouw (Slatkin), l'Orchestre philharmonique de Munich (Levine), entre autres. Il a donné des récitals à Vienne, Paris, Rome, Londres et Amsterdam, et effectué une tournée avec le London Symphony Orchestra et Pierre Boulez.

Au cours de la saison 2003/04, Christian Tetzlaff a entre autres joué avec l'Orchestre de Philadelphie, le Philharmonique de Los Angeles, les orchestres symphoniques de Toronto et

Atlanta, fait ses débuts avec l'Orchestre du Met sous la direction de James Levine à Carnegie Hall, donné deux séries de concerts au Lincoln Center comprenant des œuvres de Bartók et Janáček avec Lars Vogt et joué les *Sonates et Partitas* de Bach aux festivals de Ravinia et Tanglewood. Dans le domaine de la musique de chambre, Christian Tetzlaff collabore régulièrement avec des musiciens comme Leif Ove Andsnes, Sabine Meyer, Lars Vogt, Tabea Zimmerman et Heinrich Schiff. Parmi ses enregistrements, citons des concertos de Haydn, Weill, Janáček, Dvorák et Bartók, les *Sonates et Partitas* de Bach, un disque consacré à des sonates du XX^e siècle avec Leif Ove Andsnes, les sonates de Brahms avec Lars Vogt, ainsi que les œuvres complètes pour violon et orchestre de Mozart avec la Deutsche Kammerphilharmonie, qu'il dirige depuis son pupitre de soliste.

Christian Tetzlaff joue un violon du luthier allemand Peter Greiner conçu d'après un Guarneri del Gesù.

Michael Gielen

Michale Gielen est né à Dresde en 1927. En 1940, il émigre en Argentine avec sa famille. Il compte des artistes importants parmi ses proches parents : son père fut un régisseur et un directeur célèbre du Burgtheater de Vienne ; son oncle, le pianiste et compositeur Eduard Steuermann, fut un élève de Busoni et de Schönberg. Michael Gielen étudia à Buenos Aires (philosophie, piano, théorie, composition). Il débute sa carrière dans cette même ville comme pianiste répétiteur au Teatro Colon. En 1949, toujours à Buenos Aires, il joue l'intégrale des œuvres pour piano d'Arnold Schönberg.

En 1950, de retour en Europe, il devient pianiste accompagnateur à la Wiener Staatsoper, dont il dirige également l'orchestre. A partir de ce moment, son activité de chef d'orchestre de concert ne cesse de se développer. En 1960, Michael Gielen devient directeur musical de l'Opéra Royal de Stockholm et, en 1968, chef d'orchestre principal de l'Orchestre National de Belgique. Plus tard, il est nommé chef de l'Opéra des Pays-Bas jusqu'en 1975. Il est invité à diriger la plupart des grands orchestres européens ; de 1978 à 1981, il est premier chef d'orchestre invité du BBC Symphony Orchestra de Londres. Ses tournées à l'étranger le conduisent en Australie, au Japon et aux États-Unis où il se voit confier la fonction de directeur musical du Cincinnati Symphony Orchestra au début de la saison 1980/81. De 1977 à 1987, Michael Gielen est directeur de l'Opéra de Francfort et directeur musical en chef de la ville de Francfort. De 1987 à 1995, il dirige les cours de formation des chefs d'orchestre du Mozarteum de Salzbourg. Au début de la saison 1986/87, Michael Gielen est chef d'orchestre de l'Orchestre Symphonique de la SWR à Baden-Baden et Freiburg. Le répertoire de Michael Gielen s'étend de Bach jusqu'à l'avant-garde de la musique contemporaine. Il dirige dans les festivals les plus importants – Salzbourg, Festival d'Automne à Paris, Festival d'Édimbourg, Berliner Festwochen, Carnegie Hall... Depuis la saison 1999/2000, il est chef d'orchestre invité permanent de l'Orchestre Symphonique de la SWR à Baden-Baden et Freiburg.

Orchestre de la Tonhalle de Zurich

L'Orchestre de la Tonhalle de Zurich est le plus vieil orchestre symphonique de Suisse. Fondé en 1868, il était à l'origine composé de trente-trois musiciens. Aujourd'hui, les cent un instrumentistes qui le composent donnent plus de quatre-vingt-dix concerts chaque saison, présentant plus de cinquante programmes différents et travaillant avec les plus grands solistes et chefs d'orchestre.

C'est Friedrich Hegar, co-fondateur de l'orchestre, directeur du Conservatoire et des quatre grands chœurs de Zurich, qui dirigea l'orchestre de 1868 à 1906. Son successeur au poste de directeur musical de l'Orchestre de la Tonhalle fut le grand chef brucknérien Volkmar Andree. Il occupa cette fonction durant quarante-trois ans, dirigeant pas moins de mille trois cents concerts. Avec Erich Schmid (1949-1957) et Hans Rosbaud (1957-1962), la nouvelle musique prit une place importante au sein du répertoire de l'orchestre. Rudolf Kempe, directeur musical de 1965 à 1972, mit l'accent sur le répertoire romantique allemand, tandis que son successeur, Gerd Albrecht (1975-1980), fit preuve d'idées novatrices visant à donner une nouvelle impulsion à la scène musicale zurichoise. Tout d'abord connu comme pianiste, Christoph Eschenbach a occupé son premier poste de directeur musical à Zurich, jusqu'en 1986, suivi par Hiroshi Wakasugi (1987-1991) et Claus Peter Flor (Chef invité permanent de 1991 à 1995). Depuis le début de la saison 1995/96, David Zinman dirige l'Orchestre de la Tonhalle et est directeur artistique de la Société Tonhalle. Avec lui, l'orchestre a entrepris de nombreuses

tournées : Allemagne (1996), Angleterre, Irlande, France, Pays-Bas et Allemagne avec Yo-Yo Ma, Ralph Kirshbaum et Radu Lupu (1997), États-Unis avec Yefim Bronfman et Genève, Vienne et Zagreb avec Viktoria Mullova (1989), Genève et Besançon et, avec Kyoko Takezawa et Yo-Yo Ma, Japon (1999). En plus de leurs concerts, l'Orchestre de la Tonhalle et David Zinman consacrent une part importante de leurs activités au disque. Citons, parmi leurs enregistrements, des œuvres orchestrales d'Arthur Honegger, les concertos pour violon de Mozart avec Pamela Frank ou l'intégrale des symphonies de Beethoven. En janvier 2000, l'orchestre a initié un nouveau projet : l'enregistrement des œuvres complètes pour orchestre de Richard Strauss, dont un certain nombre de titres sont aujourd'hui disponibles.

Flûtes

Sabine Morel
Esther Pitschen
Janek Rosset
Pamela Stahel

Hautbois

Simon Fuchs
Isaac Duarte
Martin Frutiger
Kaspar Zimmermann

Clarinettes

Michael Reid
Felix-Andreas Genner
Diego Baroni
Florian Walser
Barbara Boppart

Bassons

Florenz Jenny
Matthias Rácz
Martin Hösli
Gerd Vosseler

Cors

Jakob Hefti
Nigel Downing

Robert Teutsch
Paulo Muñoz-Toledo

Trompettes

Heinz Saurer
Herbert Kistler
Paul Muff
Heinz Della Torre

Trombones

Michael Bertoncello
Joseph Klingelhoffer
Pavel Kurz
Ernst Meyer

Tuba

Simon Styles

Timbales/Percussions

Karl-Heinz Benzinger
Heinrich Herpich
Andreas Berger
Reto Baumann
Luca Borioli

Harpe

Eva Kauffungen

Claviers

Peter Solomon
Urs Egli

Violons I

Julia Becker
Stefan Arzberger
Rudolf Bamert
Eiko Furusawa
Elisabeth Bundies
Oscar Garcia
Thomas Garcia
Andrea Helesfai
Shinjiro Hirota
Yukiko Ishibashi
Andrzej Kilian
Marc Luisoni
David Newman
Noriko Yanagita
Cornelia Messerli-Ott
Marina Yakovleva

Violons II

Kilian Schneider
Mary Ellen Woodside
Cornelia Angerhofer
Elisabeth Harringer
Keiko Hashiguchi
Judith Horváth
Seiko Morishita

Isabel Neligan
Ulrike Schumann
Mio Kamamoto
Anzhela Golubyeva
Fanny Tschanz
Wladimir Astrachanzew
Stephan Hänggeli

Altos

Gilad Karni
Michel Rouilly
David Greenlees
Katja Richter
Ahmet Ediz
Johannes Gürth
Uschi Hafenrichter
Richard Kessler
Felix Naegeli
Micha Rothenberger
Michel Willi
Hugo Bollschweiler

Violoncelles

Thomas Grossenbacher
Carolyn Hopkins
Alexander Neustroev
Christian Proske
Mary Brady
Robert Merkler
Anita Rutz
Andreas Sami
Mattia Zappa
Eva Lüthi

Contrebasses

Ronald Dangel
Frank Sanderell
Peter Kosak
Gallus Burkard
Oliver Corchia
Harald Friedrich
Christof Härtl
Andres Martinez

Dimanche 21 novembre - 16h30

Amphithéâtre

Hans Erich Apostel (1901-1972)

Quatuor à cordes n° 1, op. 7

Allegro risoluto

Largo et variations

Presto ma non troppo

Largo assai

23'

Roberto Gerhard (1896-1970)

Gemini, pour violon et piano*

12'

Anton Webern (1883-1945)

*Trio à cordes op. 20***

Sehr langsam

Sehr getragen und ausdrucksvoll

9'

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)

Quatuor à cordes n° 3, op. 19

Allegretto – Allegro

Thema mit variationen

Romanze

Burleske

24'

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain :

Jeanne-Marie Conquer, violon*

Ashot Sarkissjan, violon**

Christophe Desjardins, alto

Éric-Maria Couturier, violoncelle

Dimitri Vassilakis, piano

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

Durée du concert : 1h20 sans entracte

Jeanne-Marie Conquer

Jeanne-Marie Conquer obtient en 1980 le premier prix de violon au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Après avoir suivi le cycle de perfectionnement, elle entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1985. Elle a enregistré la *Sequenza VIII* de Luciano Berio, le *Pierrot lunaire* et *l'Ode à Napoléon* d'Arnold Schönberg sous la direction de Pierre Boulez (Deutsche Grammophon). Elle a fait partie du Quatuor de l'Ensemble Intercontemporain.

Ashot Sarkissjan

Né en 1977 à Erevan, Arménie, Ashot Sarkissjan a étudié à l'École de musique Tchaïkovski de sa ville natale et aux Musikhochschulen de Cologne et de Lübeck. Il est lauréat des concours internationaux de Lublin (Pologne) et de Mayence, et il a participé à plusieurs concerts en tant que soliste avec différents orchestres en Arménie, mais aussi en tant que chamberiste en France et en Allemagne. Membre fondateur de l'Ensemble Neue Musik Lübeck, il a créé des pièces pour violon solo, quatuor à cordes et petits ensembles de compositeurs lubeckois, et a également donné la création arménienne de la *Sequenza VIII* de Luciano Berio. Dans le cadre de l'Académie du XX^e siècle organisée par la Cité de la musique, le Conservatoire de Paris et l'Ensemble Intercontemporain, il s'est produit en juillet 2001 dans le *Concerto pour violon* de György Ligeti sous la direction de Jonathan Nott. Ashot Sarkissjan est membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis janvier 2002. Il joue un violon Stephan Von Baehr.

Christophe Desjardins

Élève de Serge Collot et Jean Dupouy, au Conservatoire de Paris, et de Bruno Giuranna, à la Hochschule der Künste de Berlin, lauréat du concours international Maurice-Vieux, Christophe Desjardins entre, en 1986, à l'Orchestre de la Monnaie de Bruxelles, comme alto solo, avant de rejoindre, en 1990, l'Ensemble Intercontemporain. Dès lors, il consacre une large part de son activité à la diffusion du répertoire contemporain. Parmi les œuvres écrites à son intention : *Surfing* de Philippe Boesmans (1990), *L'Orizzonte di Elettra* d'Ivan Fedele (1995), *Mémoire de vague* de Denis Cohen (1996), *De temps en temps* de Patrick Marcland, *Isthar* de Felix Ibarrondo (1998)... sans oublier *Alternatim* de Luciano Berio, pour alto, clarinette et orchestre, créé en 1997 au Concertgebouw d'Amsterdam, donné ensuite au festival de Salzbourg, au Carnegie Hall de New York et à la Cité de la musique. Christophe Desjardins a créé, en 2000, *...more leaves...* de Michael Jarrell, et *Les Lettres enlacées II* de Michaël Levinas, commande des Rencontres internationales d'alto. Il a également donné, en première mondiale, dans le cadre de l'Académie d'alto du festival d'Aix-en-Provence, qu'il dirigeait, la version pour sept altos de *Messagesquise* de Pierre Boulez, *Portraits* de Pierre Strauch et *Paroles...* d'Ivan Fedele. En 2002 il a fait la création, lors de la Biennale de Venise, de *Improvisations II – Portrait*, d'Emmanuel Nunes et, poursuivant sa relation privilégiée avec Luciano Berio, il a donné la création française de *Naturale, su melodie siciliane*. Parallèlement, Christophe Desjardins se produit en soliste avec les plus illustres phalanges

internationales (Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, Orchestre national de Lyon...) et enregistre de nombreux disques : *Diadèmes* de Marc-André Dalbavie, sous la direction de Pierre Boulez, *Assonance IV* et *...some leaves II...* de Michael Jarrell, la *Sequenza VI* de Luciano Berio... Pour diffuser largement les répertoires classique et contemporain de l'alto, il a créé plusieurs spectacles : *Il était une fois l'alto*, *Alto/Multiples*, *Quatre Fragments pour Harold*, *Chansons d'artiste*. Christophe Desjardins joue un alto de Capiccioni.

Éric-Maria Couturier

Né en 1972 à Danang (Vietnam), Éric-Maria Couturier obtient un Premier Prix à l'unanimité de violoncelle au Conservatoire de Paris 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 Étienne Péclard, et s'est produit en musique de chambre aux côtés de Roland Pidoux, Christian Ivaldi, Gérard Caussé, Régis Pasquier, Jean-Claude Penner, 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.

Dimitri Vassilakis

Né en 1967, Dimitri Vassilakis commence ses études musicales à l'âge de 7 ans à Athènes, sa ville natale, et les poursuit au Conservatoire de Paris auprès de Gérard Frémy. Il obtient un Premier Prix de piano à l'unanimité ainsi que des Prix de musique de chambre et d'accompagnement. Il a également suivi les conseils de György Sebök et Monique Deschaussées. Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe (Festival de Salzbourg, Mai Florentin), Afrique du Nord, Extrême-Orient, Amérique. Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1992. Son répertoire comprend, entre autres, le *Concerto pour piano* de György Ligeti, *Oiseaux exotiques* et *Un vitrail et des oiseaux* d'Olivier Messiaen, la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez, *Eonta*, pour piano et cuivres et *Evryali* de Iannis Xenakis, *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen, *Petrouchka* d'Igor Stravinski. Il crée *Incises* de Pierre Boulez en 1995 et participe à l'enregistrement de *Répons* et de *sur Incises* de Pierre Boulez pour Deutsche Grammophon.

Mardi 23/11 - 20h

Quatuor Prazák

Le Quatuor Prazák s'est constitué, comme fréquemment pour les ensembles de Bohême, durant les études au Conservatoire de Prague de ses différents membres (1974-1978). En 1978, le quatuor remporte le Premier Prix du Concours International d'Evian, puis le Prix du Festival du Printemps de Prague l'année suivante. Ses membres décident alors de se consacrer totalement à une carrière de quartettistes. Ils travaillent à l'Académie de Prague (AMU) dans la classe de musique de chambre du Prof. Antonín Kohout, le violoncelliste du Quatuor Smetana, puis avec le Quatuor Vlach, enfin à l'Université de Cincinnati auprès de Walter Levine, le leader du Quatuor LaSalle. Ils suivent alors les traces des ensembles désireux de se familiariser avec le répertoire moderne, en particulier de la Deuxième École de Vienne. Aujourd'hui, les Prazák se sont imposés dans tout le répertoire d'Europe Centrale, que ce soit celui des œuvres de Schönberg, Berg, Zemlinsky et Webern – qu'ils programment lors de leurs tournées en Europe (en particulier en Allemagne) conjointement aux quatuors de la Première École de Vienne, ceux de Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert –, ou celui de la Bohême-Moravie d'hier et d'aujourd'hui, avec les œuvres de Dvořák, Smetana, Suk, Novák, Janáček, Martinu, Schulhoff... ainsi que des compositeurs contemporains qu'ils analysent à la lumière de leur expérience du répertoire international, de Haydn à Webern. En 1986, le violoncelliste Michal Kanka a pris la succession de Josef

Prazák. Suite à leur contrat d'exclusivité avec le label Praga Digital, ils se sont fait connaître mondialement et se sont définitivement hissés au premier rang des ensembles internationaux, à l'instar de leurs aînés américains (Juilliard et LaSalle) et européens (Alban Berg). Ils ont entrepris une intégrale des quatuors de Beethoven (2000-2003).

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

**Quatuor Prazák
Vanda Tabery**

Mercredi 24 novembre - 20h

Livret - Biographies

Arnold Schönberg*Quatuor n° 2***Litanei**

Tief ist die trauer, die mich umdüstert,
Ein tret ich wieder, Herr! in dein haus...

Lang war die reise, matt sind die glieder,
Leer sind die schreine, voll nur die qual.

Durstende zunge darbt nach dem weine.
Hart war gestritten, starr ist mein arm.

Gönne die ruhe schwankenden schritten,
Hungrigem gaume bröckle dein brot!

Schwach ist mein atem rufend dem traume,
Hohl sind die hände, fiebernd der mund.

Leih deine kühle, lösche die brände,

Tilge das hoffen, sende das licht!

Gluten im herzen lodern noch offen,
Innerst im grunde wacht noch ein schrei...

Töte das sehnen, schliesse die wunde!
Nimm mir die liebe, gib mir dein glück!

Entrückun

Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehen.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten – rufer meiner qualen –

Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
Um nach dem taumel streitenden getobes

Mit einem frommen schauer anzumuten.

Litanie

Profond est le deuil qui m'accable,
je reviens dans ta maison, Seigneur.

Long fut le voyage, les membres me pèsent.
Mes malles sont vides, mais ma souffrance
[déborde.

Ma langue desséchée demande du vin.
Âpre fut le combat, gourde est mon bras.

Accorde la paix aux pas qui vacillent
Émiette ton pain pour un palais affamé.

Comme dans un rêve, mon souffle est faible,
Ma main vide, ma bouche enfiévrée.

Donne-moi ta fraîcheur, éteins l'embrassement
[en moi,
Efface l'espoir, envoie de la lumière !

Des braises brûlent encore dans mon cœur,
Au plus profond de moi, j'entends un cri.

Tue le désir, ferme les blessures,
Ôte-moi l'amour, accorde-moi ta paix.

Transport

Je sens l'air d'autres planètes.
Les visages qui hier encore me souriaient
S'éloignent dans l'obscurité.

Les arbres et les chemins que j'aimais
[s'estompent
Au point que je ne les reconnais plus, et toi
Ombre de la lumineuse bien-aimée – cause de
[ma douleur –

Tu es désormais éteinte, comme résorbée en un
[brasier profond
D'où maintenant que tumulte et combat ont
[cessé

Me vient un frisson sacré.

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
Ungründigen danks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie

In staub geworfner beterrinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen

In einer sonnerfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.

Der boden schüttert weiss und weich wie
[molke.

Ich steige über schluchten ungeheuer.
Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallinen glanzes schwimme –
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

Stefan George

Je me dissous en sons qui tournent, se
[suspendent,
M'offrant sans rien attendre au grand souffle
Du remerciement sans raison et de la louange
[sans objet.

Un souffle violent m'assaille
Dans le bruissement je perçois cris fervents et
[prières
De celles qu'on a jetées dans la poussière:

C'est alors que je vois les vapeurs odorantes
[s'élever

Vers une liberté claire et ensoleillée
Qui s'étend bien au-delà des cimes.

Le sol se dérobe, blanc et mou comme du petit
[lait.

Je passe au-dessus de grottes vertigineuses
Au-dessus du dernier nuage je me sens comme

Nager dans une mer de cristal –
Je ne suis qu'un éclat du feu sacré
Je ne suis qu'un grondement parmi les voix
[célestes.

Traduction Auvidis-Montaigne

Vanda Tabery

Vanda Tabery étudie le violoncelle et le chant au Conservatoire Supérieur de Prague et y obtient le Premier Prix de chant. Lauréate du Concours International de Chant Dvorák, elle reçoit de l'Union des Compositeurs Tchèques le Prix Spécial d'interprétation de musique contemporaine. Après une première saison à l'Opéra de chambre de Prague, elle se rend à Paris pour se perfectionner dans le répertoire baroque et chante sous la direction de René Jacobs, Jean-Claude Malgoire et Marc Minkowski. Elle participe à la création mondiale de *Scipione* de Haendel avec les Talens Lyriques et Christophe Rousset. Invitée régulièrement sur les scènes lyriques, elle interprète notamment les rôles de Suzanne (*Les Noces de Figaro*), Sandrine (*La Finta Giardiniera*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Frasquita (*Carmen*), Une Fille-fleur (*Parsifal*), Jano et Karolka (*Jenufa*), Marie (*La Fiancée vendue*), Marie (*Wozzeck*), La Mère (*Der Jasager*), Missia Palmieri (*La Veuve joyeuse*), Lisa (*Le Pays du sourire*) et Judith (*Judith*). Elle se produit au Théâtre des Champs-Élysées avec l'Orchestre National de France et participe à de nombreux festivals, dont le Printemps Musical de Prague, le Festival Ars Musica de Bruxelles, le Festival de Bologne et le Festival de l'Épau (Le Mans), chantant avec l'Orchestre Philharmonique de Prague et l'Orchestre Austro-hongrois sous la direction d'Adam Fischer. Sa sensibilité la porte également vers l'École de Vienne. Elle donne de nombreux récitals et concerts, avec orchestre ou de musique de chambre (Mahler, Berg, Schönberg, Webern, Zemlinsky,

Szymanowski...), en France, en Europe, en Australie et aux États-Unis.

Vanda Tabery a inspiré plusieurs créations dans le domaine de la musique contemporaine. Pascal Dusapin reconstitue pour elle une version originelle avec voix de la *Suite lyrique* d'Alban Berg. Philippe Fénélon compose pour elle son quatrième quatuor à cordes, avec voix, sur des poèmes de Rainer Maria Rilke. Pour la télévision tchèque, elle crée le rôle de Marie dans *Touristique européen* de Josef Berg. Enfin, Jan Klusák lui dédie *La Belle Rousse*, pour voix et quatuor.

Quatuor Prazák

Le Quatuor Prazák s'est constitué, comme fréquemment pour les ensembles de Bohême, durant les études au Conservatoire de Prague de ses différents membres (1974-1978). En 1978, le quatuor remporte le Premier Prix du Concours International d'Évian, puis le Prix du Festival du Printemps de Prague l'année suivante. Ses membres décident alors de se consacrer totalement à une carrière de quartettistes. Ils travaillent à l'Académie de Prague (AMU) dans la classe de musique de chambre du Prof. Antonín Kohout, le violoncelliste du Quatuor Smetana, puis avec le Quatuor Vlach, enfin à l'Université de Cincinnati auprès de Walter Levine, le leader du Quatuor LaSalle. Ils suivent alors les traces des ensembles désireux de se familiariser avec le répertoire moderne, en particulier de la Deuxième École de Vienne. Aujourd'hui, les Prazák se sont imposés dans tout le répertoire d'Europe Centrale, que ce soit celui des œuvres de Schönberg, Berg, Zemlinsky et Webern – qu'ils programment lors de leurs

tournées en Europe (en particulier en Allemagne) conjointement aux quatuors de la Première École de Vienne, ceux de Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert –, ou celui de la Bohême-Moravie d'hier et d'aujourd'hui, avec les œuvres de Dvorák, Smetana, Suk, Novák, Janáček, Martinu, Schulhoff... ainsi que des compositeurs contemporains qu'ils analysent à la lumière de leur expérience du répertoire international, de Haydn à Webern. En 1986, le violoncelliste Michal Kanka a pris la succession de Josef Prazák. Suite à leur contrat d'exclusivité avec le label Praga Digitals, ils se sont fait connaître mondialement et se sont définitivement hissés au premier rang des ensembles internationaux, à l'instar de leurs aînés américains (Juilliard et LaSalle) et européens (Alban Berg). Ils ont entrepris une intégrale des quatuors de Beethoven (2000-2003).