

cité de la musique

François Gautier
président
Brigitte Marger
directeur général

Beaucoup moins connu que *Le Prisonnier* (*Il Prigioniero*, 1944-1948) ou qu'*Ulysse* (*Ulisse*, 1967-68), *Vol de Nuit* (*Volo di notte*, 1937-39) constitue la première œuvre scénique composée par Luigi Dallapiccola. Cette partition revêt aujourd'hui un intérêt particulier car elle témoigne de l'admiration que l'auteur avait éprouvée pour Antoine de Saint-Exupéry, d'une synthèse formelle tentée entre l'oratorio et l'« opéra de poche », et enfin d'un langage harmonique original combinant une modalité d'inspiration ravélienne au dodécaphonisme viennois. Le programme de ce concert, spécialement conçu par Marek Janowski, donne en outre l'occasion d'entendre, en première partie, plusieurs œuvres vocales composées par Dallapiccola ou écrites en son hommage.

mardi
12 janvier - 20h
salle des concerts

Wolfgang Rihm

O Notte (Hommage à Luigi Dallapiccola)
pour baryton et petit orchestre
durée : 7 minutes

Luigi Dallapiccola

Preghiere (Prières), pour baryton et orchestre de chambre
durée : 7 minutes 30

Cinque frammenti di Saffo (Cinq fragments de Sapho),
pour soprano et ensemble
durée : 9 minutes

Isabelle Vernet, soprano
Jean-Marc Salzmänn, baryton

entracte

Luigi Dallapiccola

Volo di notte (Vol de nuit)
durée : 60 minutes

Marek Janowski, direction
Isabelle Vernet, soprano (Madame Fabien)
Hélène Le Corre, soprano (Une voix intérieure)
François Le Roux, baryton (Rivière)
Jérôme Corrèas, baryton-basse (Robineau)
Yann Beuron, ténor (Pellerin)
Guy Gabelle, ténor (Le radiotélégraphiste)
Jean-Marc Salzmänn, baryton (Leroux)
Daniel Durand, Pierre Vaello, Patrick Radelet,
Bernard Polisset, ténors, basses (quatre employés)
Chœur de Radio France
Orchestre Philharmonique de Radio France

concert transmis en direct sur *France Musique*

O Notte

O nott', o dolce tempo, benchè nero,
con pace ogn'opra sempr'al fin assalta.
Ben ved'e ben intende chi t'esalta,
e chi t'onor', ha l'intellet't'intero.

Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero,
che l'umid'ombra et ogni quiet'appalta,
e dall'infirma parte alla più alta
in sogno spesso porti, ov'ire spero.

O ombra del morir, per cui si ferma
ogni miseri', a l'alma, al cor nemica,
ultimo degli afflitti e buon rimedio ;

tu rendi sana nostra carn'inferma,
rasciugh' pianti, e posi ogni fatica,
e furi a chi ben vive ogn'ir' e tedio.

Michelangelo Buonarroti

Preghiere

Oscura vita,
Cio che ti chiedo
E di svelarmi i tuoi disegni,
Oscura vita :
D'essere trasparente,
Concisa,
A esempio della morte
Chiara speranza

Trasfigurato dal soffio della notte
Scorgo i fantasmi d'uomini che vanno
In cerca della liberta perduta :
Vorrei avere cento milioni di braccia,
E gridare per tutti loro
E all'improvviso trattenerne

4 | cité de la musique

Oh Nuit !

Oh Nuit !, oh doux moment qui, malgré sa noirceur,
fait abattre sur tout œuvre la paix, inélucta-
blement.
Il voit bien et il entend bien, celui qui t'exalte ; de
plénitude est fait l'esprit de celui qui t'honore.

Tu fauches et tranches toute pensée lasse
qui assaille l'ombre humide et la quiétude,
et du très bas jusqu'au plus haut,
en rêve tu m'emportes où j'espère aller.

Oh ombre de la mort, qui fait cesser
toute misère ennemie de l'âme et du coeur,
dernier tourment, remède souverain ;

tu guéris notre chair malade,
sèches les pleurs, apaises les peines,
tu arraches celui qui vit bien à l'ire et à l'ennui.

traduction Claire Pedotti

Prières

Obscure vie,
Ce que je te demande
C'est de me révéler les desseins,
Obscure vie,
D'être transparente,
Concise,
A l'exemple de la mort.
Claire espérance.

Transfiguré par le souffle de la nuit
J'aperçois les fantômes d'hommes qui vont
A la recherche de la liberté perdue :
Je voudrais avoir cent millions de bouches,
Je voudrais posséder cent millions de bras,
Et crier pour eux tous

l'immane ruota
Che trita anime e corpi
Degni della rugiada del mattino,
Della presenza d'amore
Della musica d'uccelli,
Di questi semplici fiori
Di questo pane.

Et soudain retenir
La roue démesurée
Qui broie les âmes et les corps
Dignes de la rosée du matin,
De la présence d'amour,
De la musique des oiseaux,
De ses simples fleurs,
De ce pain.

Dinanzi al Crocifisso
Io pallido mi fermo
Tremando :
« Tu che sei il vero figlio di Dio
Schioda l'umanità da questa croce ».

Devant le Crucifix
Pâle et tremblant
Je m'arrête :
« Toi, qui est le véritable fils de Dieu,
Décloue l'humanité de cette croix. »

Murilo Mendes
traduction italienne Ruggero Jacobbi

traduction Luigi Dallapiccola

Cinque Frammenti di Saffo

Cinq fragments de Sapho

Vespro, tutto riporti
quanto disperse la lucente aurora :
riporti la pecora,
riporti la capra,
riporti il figlio alla madre.

Etoile du soir, toi qui ramènes
tout ce qu'a dispersé l'aurore brillante,
tu ramènes la brebis,
tu ramènes la chèvre, tu ramènes l'enfant
à sa mère...

O mia Gongila, ti prego :
metti la tunica bianchissima
e vieni a me davanti : io sempre
ti desidero bella nelle vesti.

Reviens, je t'en conjure, Congyla,
et parais revêtue de ta tunique couleur de lait.
Ah, quel désir flotte autour de ta beauté !
L'enjôleuse fait tressaillir celle qui l'aperçoit.

Così adorna, fai tremare chi guarda ;
e io ne godo, perchè la tua bellezza
rimprovera Afrodite.

Et moi je me réjouis, car c'est elle-même
qui te fait ce reproche,
la déesse de Chypre, que j'invoque en priant...

« Muore il tenero Adone, o Citerea :
e noi che faremo ?
« A lungo battetevi il petto, fanciulle,
e laceratevi le vesti. »

Il est mort, ô Cythérée, le tendre Adonis.
Qu'allons-nous faire ?
Frappez votre sein, jeunes filles,
déchirez votre tunique...

Luigi Dallapiccola - *Vol de nuit*

Piena splendeva la luna
quando presso l'altare si fermarono :

e le Cretesi con armonia
sui piedi leggeri cominciarono,
spensierate, a girare intorno all'ara
sulla tenera erba appena nata.

Io lungamente
ho parlato in sogno con Afrodite.

La lune monta, pleine, et les jeunes filles,
après s'être rangées autour de l'autel...

Ainsi jadis les Crétoises, de leurs pieds déli-
cats,
dansaient aux sons de la musique autour
d'un autel charmant foulant les tendres et
douces fleurettes du gazon.

J'ai conversé
en songe avec la déesse de Chypre.

**traduction Théodore Reinach
(Paris : Grasset, 1932)**

Wolfgang Rihm

*O Notte (Hommage à
Luigi Dallapiccola)*

Cette pièce, écrite l'année-même de la mort du compositeur italien et créée le 29 novembre 1976, constitue un véritable portrait, ceci sur plusieurs plans assez typiques, comme une « musique sur la musique », dont Rihm a puisé l'idée chez Ferruccio Busoni, l'un des théoriciens et penseurs préférés de Dallapiccola.

L'effectif instrumental de *O Notte* est tout d'abord un écho des « recherches sonores » chères au musicien italien depuis sa découverte du *Pierrot Lunaire* en 1924 à Florence. On entend ici un ensemble riche en bois (flûte, clarinette, clarinette basse, contrebasson), avec une harpe et un ensemble de cordes sans violons (deux altos, deux violoncelles, une contrebasse). Le choix d'un sonnet de Michelangelo n'est sans doute pas hasardeux non plus : Dallapiccola avait mis en musique plusieurs poésies de Michelangelo Le Jeune (petit neveu du grand artiste) dans ses *Sei Cori* de 1933-36. De ce sonnet, Rihm donne une « lecture » musicale très proche de ce qu'aurait fait le dédicataire : les strophes sont nettement séparées par des interludes instrumentaux, souvent ponctuées par des insertions du motif « Fratello » de l'opéra *Il Prigioniero* (cité aussi par Berio à la fin de ses *Cinque Variazioni* pour piano de 1952-53 et par Nono dans *Con Luigi Dallapiccola* pour 6 percussions, 3 modulateurs à anneaux et 3 générateurs de fréquence, de 1979), et intégrées à une grande forme bipartite relativement claire. La transition entre le deuxième quatrain et le premier tercet de la poésie donne lieu à une longue ligne ascendante de la harpe que l'on réentend à la fin de l'œuvre. Ce passage charnière entre deux écritures musicales différentes traduit la sensibilité de Rihm à la dimension symbolique de certaines œuvres vocales de Dallapiccola (*Goethe Lieder*, *Cinque Canti*), car le mouvement mélodique qui ne cesse alors de s'élever est peut-être, selon l'expression de Rudolf Frisius, « une invocation symbolique de la mort comme transition de l'obscurité à la lumière ».

Luigi Dallapiccola

Preghiere

Cette œuvre commandée par le Committee for Arts and Lectures de l'Université de Berkeley en 1962, est tout à fait représentative de l'époque de maturité de Dallapiccola. Son style plus « dur », plus âpre, et ses recherches d'écriture très poussées dans le domaine rythmique (depuis les *Goethe Lieder* de 1953) empêchent quasiment de percevoir la série. Le dodécaphonisme est pleinement orienté ici vers la dimension verticale : un « accord conducteur » (terme de Dietrich Kämper), composé des notes *mi* bémol-*mi-la-si* bémol, apparaît dès la deuxième mesure, tenu par le violon 2 et l'alto ; il revient souvent ensuite.

Dallapiccola s'était lié d'amitié avec le poète brésilien Murilo Mendès (qui enseignait à Rome à l'époque) après de longues discussions sur Dante, l'un de ses auteurs de prédilection. L'idée d'un « mysticisme humain » était commune aux deux hommes, car en cette période de crise à Cuba, Dallapiccola confiait à Martine Cadieu : « A ma façon je lançais cet appel à la fraternité, à la paix. Que le monde ne roule pas encore dans l'horreur. Pour moi, l'homme artiste ne peut créer qu'en confrontation permanente avec les autres » (Martine Cadieu, *A l'écoute des compositeurs*, Paris, Minerve, 1992, p. 88). Comme dans beaucoup d'œuvres vocales des années 1950 et 60, le compositeur avait inscrit dans *Preghiere* une forte dimension symbolique des mots et des idées : le thème de la croix, déjà illustré dans les *Cinque Canti*, prend par exemple une importance particulière.

Cette pièce composée par Dallapiccola pendant l'élaboration de son opéra *Ulysse* est conçue comme une suite de trois prières.

Cinque Frammenti di Saffo

Cette pièce est la première du cycle des *Liriche Greche* (1942-45, comprenant aussi *Due Liriche di Anacreonte* et *Sex Carmina Alcae*), qui fut créé à Rome le 3 janvier 1949. L'ensemble des anciennes poésies grecques choisies ici est présenté dans la traduction italienne de l'écrivain Salvator Quasimodo. Le fil conducteur des trois œuvres est une série dodécaphonique - essen-

tiellement constituée de quintes justes (*do#-sol#, ré-la, do-sol*, etc.) - énoncée dans le premier et le cinquième des *Frammenti di Saffo*, sous forme verticale pour l'un et mélodique pour l'autre. Les *Cinque Frammenti di Saffo* appartiennent à la période de transition pendant laquelle Dallapiccola cherchait à travailler de plus en plus précisément avec le dodécaphonisme, mais de façon tout à fait isolée en Italie. Dans cette musique où le dodécaphonisme est encore traité d'une façon libre et expérimentale (chaque « fragment » a sa propre série, voire ses deux séries), le choix des intervalles mélodiques est relativement traditionnel, ou du moins « équilibré » entre des intonations communes et d'autres plus tendues. Ces chants nous renvoient souvent - au moins par bribes - à des styles mélodiques familiers (modals, tonals) comme dans le premier des *Cinque Frammenti di Saffo*, à des retours d'enchaînements harmoniques relativement simples (dans le quatrième des *Frammenti*) et à un type d'écriture plus généralement conventionnel, que le théoricien René Leibowitz associait encore par moments dans les *Sex Carmina Alcaeï* à « des préoccupations hédonistes qui font que Dallapiccola sacrifie à un effet de sonorité pure, à cet « élément décoratif », au lieu de se borner à l'expression purement architectonique du discours musical ». Cela ne fait-il pas partie des qualités de cette musique ? On peut se le demander aujourd'hui.

P. M.

Luigi Dallapiccola

Volo di notte

composition : 1937-38 ; création à Florence (Teatro della Pergola le 18 mai 1940 ; adaptation française de Jacques Bourgeois ; livret de Luigi Dallapiccola d'après l'ouvrage d'Antoine de Saint-Exupéry.

synopsis

S'inspirant directement de l'ouvrage de Saint-Exupéry, *Vol de Nuit* se constitue de six scènes enchaînées : un « acte unique » à travers lequel les voix se voient confier un rôle intime proche de la « conversation en musique ». Le livret original indique que « l'action se situe vers 1930 sur l'aérodrome de Buenos Aires, à l'intérieur du bureau du chef de service postal, Mr Rivière ». « Il s'agit d'un drame de la volonté, explique Luigi Dallapiccola. (...) Dans mon acte unique, on assiste à l'un des premiers essais de vol nocturne : trois appareils font route, l'un venant du Chili, un autre de la Patagonie et le dernier du Paraguay. Rivière, promoteur du service de nuit et seul responsable de l'entreprise, attend leur arrivée à Buenos Aires. L'avion du Chili approche, après avoir essuyé une tempête ; celui du Paraguay se pose sans incident. (...) Le courrier de Patagonie, piloté par Fabien, est en difficulté. (...) Son appareil n'a plus qu'une demi-heure d'essence. Sa femme, Madame Fabien, étonnée du retard de son mari, vient aux nouvelles. Rivière et Simone Fabien sont face à face. Celle-ci ne vit que pour son mari, celui-là pour son idée. Entre eux, aucune communication possible. Rivière perçoit pourtant la douleur de tous les hommes dans l'inquiétude de cet être ; Simone Fabien ne voit en Rivière que l'ennemi qui l'écrase, contre lequel il est impossible de lutter. Mais elle est seule à deviner autre chose, inconnue de tous hormis Rivière lui-même : il est malheureux, malgré son pouvoir et la crainte qu'il inspire. (...) Soudain, Rivière entend la voix de Fabien et, à partir de ce moment jusqu'à la fin de la scène, sa personnalité se dédouble. Il se met à parler à la première personne puis, peu à peu, sous l'effet de l'émotion, il devient le pilote lui-même. »

commentaire

La prédilection de Luigi Dallapiccola pour la musique vocale et son penchant prononcé pour la littérature, la poésie, le théâtre, l'ont incité tout naturellement à s'intéresser à l'opéra. Trois ouvrages marquent ainsi sa carrière à intervalle régulier : *Volo di notte* (1937-38) d'après Antoine de Saint-Exupéry, *Il Prigioniero* (1944-48) d'après Villiers de l'Isle-Adam et Charles de Coster, *Ulisse* (1960-68) d'après Homère.

De plus, le rapport du compositeur au livret est presque viscéral : aucun de ses sujets n'est choisi à la hâte ou de façon hasardeuse, et son intérêt se porte vers le « caractère complexe, incertain, problématique de l'homme » qu'il sait mettre en relief avec beaucoup de nuances différentes. Les propos rétrospectifs du compositeur révèlent d'ailleurs cette sorte d'attrance irrésistible vers des thèmes à mettre en scène : « Le métier de compositeur d'opéras est révolu comme est révolu le temps où le compositeur "cherchait" un livret. Aujourd'hui, chaque opéra a son problème à lui ; aujourd'hui, ce n'est pas nous qui cherchons un sujet et un texte : ce sont le sujet et le texte qui viennent nous chercher. Le fait de se sentir attiré par l'opéra est une question de foi - et comme telle non défendable ou seulement partiellement défendable du point de vue purement logique ; celui qui croit au Théâtre musical, qui sait "voir" ses personnages sur la scène, sent que l'opéra ne connaît ni limites, ni frontières, que tout y est possible, que le monde de l'irréel lui appartient et que l'absurde peut devenir sublime. » ¹

Situé à un moment-clé de l'évolution du compositeur, entre les *Tre Laudi* (1936-37) pour voix aiguë et orchestre de chambre et les célèbres *Canti di Prigionia* (1938-41) pour chœur mixte et instruments qui confirmèrent sa prise de position contre le fascisme, *Volo di notte* appartient pleinement à la phase d'imprégnation progressive du dodécaphonisme. Luigi Dallapiccola était parti dans ses premières œuvres d'un langage tonal ou modal clairement hérité de l'esprit madrigalesque, très répandu en Italie dans les années 20 et 30 lorsque certains compositeurs (tel G.F. Malipiero) ont fait redécouvrir les

musiques des ^{xvi}e et ^{xviii}e siècles. Son propre cheminement fut au départ celui d'un enrichissement graduel d'un langage très mélodique et consonant par l'intermédiaire des séries de douze sons. En ce sens, Roman Vlad a justement fait remarquer que « chez Dallapiccola le dépassement du système harmonique traditionnel ne se produit pas par érosion interne comme chez Schönberg, mais s'effectue grâce à une pénétration graduelle des espaces heptatonique et dodécaphonique ».² Signalons sur ce plan que les contacts les plus marquants du musicien italien avec les œuvres de la Seconde Ecole de Vienne étaient encore très récents pour lui lorsqu'il concevait *Vol de nuit* : son compte-rendu du Festival de la SIMC (Société Internationale de Musique Contemporaine) de Prague (septembre 1935), réalisé pour une revue milanaise, traduit bien une passion toute fraîche pour le *Concerto pour neuf instruments opus 24* de Webern et les *Variations pour orchestre opus 31* de Schönberg, passion qui allait l'inciter à se rendre spécialement à Londres en 1938 pour assister à la création de *Das Augenglicht* de Webern sous la direction de Hermann Scherchen...

L'opéra *Vol de nuit* se situe donc en pleine période de métamorphose, à la fois sur le plan des idées - Jürg Stenzl remarque que, face au développement de la politique culturelle fasciste, « la réponse était déjà donnée avec *Vol de nuit* dont la thématique était assez éloignée du fascisme »³ - et sur celui du langage musical. L'approche de Dallapiccola face au genre de l'opéra se distingue nettement de celle de Puccini. Les bases de sa conception dramaturgique reposent sur une culture littéraire très importante et une connaissance exceptionnelle des livrets d'opéras : ses analyses des mélodrames de Verdi (entre autres) s'imposent parmi les plus remarquables sur le plan de la compréhension et de la maîtrise des structures poétiques, littéraires et musicales⁴. C'est donc en connaissance de cause que Dallapiccola a écrit lui-même les livrets de ses opéras. L'autre dimension essentielle de sa conception réside dans la référence aux « formes closes » (choral, variations

et finale, hymne, etc), « non au sens mélodramatique, mais plutôt musical du terme »⁵, ce qui renvoie particulièrement à Busoni et surtout à Alban Berg dans *Wozzeck*. Ce dernier compositeur est du reste présent comme une « ombre » à l'arrière-plan de *Vol de nuit* : Dallapiccola emprunte comme lui des éléments à d'autres cultures (« Movimento di Blues » à la scène 1, aux mots « L'amour, bonheur du monde ») ; utilise une diversité de techniques vocales - dont le « Sprechgesang » - très comparable à celle de *Lulu* (bien que Dallapiccola n'ait pas pu connaître à l'époque la partition de cet opéra) avec l'idée commune aux deux musiciens de « contraste sonore »⁶ ; développe un thématisme rythmique (« Pezzo ritmico », fin de la scène 3, aux mots « Des nouvelles ? ») ; et soigne l'équilibre de la grande forme.

Comme il l'a fait ensuite dans ses autres opéras, le compositeur italien intègre à *Vol de nuit* diverses dimensions symétriques : la citation dans l'opéra de la mélodie initiale de la première des *Tre Laudi* intervient au début (altos, premières mesures, puis avant l'entrée du contremaître Leroux) et à la fin de l'œuvre ; par ailleurs, d'autres facteurs soulignent cette sorte de forme en arche : le début de la scène 1 et la fin de la scène 6 correspondent à un long monologue de Rivière (directeur de la compagnie aérienne), un passage choral suit le monologue initial de Rivière (scène 2) tandis qu'un autre passage choral (présentant des similitudes avec le premier) précède le monologue de la scène 6. L'auditeur averti remarquera que l'autocitation, pratique fréquente chez le compositeur, ne se limite pas ici à la première des *Tre Laudi* : la seconde est citée à la scène 2 (entrée du chœur), la troisième l'est à la scène 4 lorsque Madame Fabien dit « Monsieur Rivière, pardonnez-moi ».

Et bien qu'il n'ait pas employé de motifs ou thèmes conducteurs, Dallapiccola a précisé que « l'unité de l'œuvre repose sur deux rythmes principaux et quelques incises mélodiques et harmoniques toujours reconnaissables au travers de leurs mutations. L'exemple le plus typique en est donné par le chœur : quel que soit

le sentiment exprimé par la masse le visage de la masse est toujours le même »⁷.

Vol de nuit permit à Dallapiccola d'avancer dans ses « recherches sonores, architecturales et mélodiques ». L'idéal du « son pur, considéré dans son essence »⁸ stimulait le jeune compositeur au moment-même où la censure nazie écartait la possibilité - envisagée par Alfred Schlee - de donner l'œuvre en création mondiale à Brunswick⁹...

Pierre Michel

1 - Dallapiccola L., *Livrets et paroles dans l'Opéra* (article en français), in *Zeitgenössisches Musiktheater*, Congrès International de Hambourg, 1964.

2 - Vlad Roman, *Luigi Dallapiccola*, Milan, éd. Suvini Zerboni, 1957.

3 - Stenzl Jürg, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono, Italienische Musik 1922-1952 : Faschismus-Resistenza-Republik*, éd. Fritz Knuf, Buren (Pays-Bas), 1990.

4 - Voir par exemple, « Paroles et musiques dans le mélodrame », in Dallapiccola Luigi, *Paroles et musique*, Paris éd. Minerve, 1992.

5 - Dallapiccola L., *Pour la première représentation de Vol de nuit*, ibid.

6 - Terme de Berg dans son article « La voix dans l'opéra ».

7 - Dallapiccola L., *Pour la première représentation de Vol de nuit*, op cit.

8 - Ibid.

9 - Voir la lettre de réponse des autorités allemandes (11 mars 1939) dans mon livre *Luigi Dallapiccola*, Genève, éd. Contrechamps, 1996, p. 32.

notes pour la première
représentation
de *Vol de nuit*

C'est par hasard qu'en 1934 je lus *Vol de nuit*, ce court roman qui valut à Antoine de Saint-Exupéry, aviateur et écrivain, une célébrité immédiate. Bien que le livre m'eût fait une forte impression, je n'imaginai pas sur le moment la possibilité de l'adapter pour le théâtre. Je dirais même plus : lorsqu'on m'en fit la suggestion, cela m'effraya. Le sujet était sans nul doute fascinant, mais la réalisation scénique présentait toute une série de difficultés. J'y réfléchis longtemps. Il aurait fallu réduire *Vol de nuit* à un acte, d'assez grandes dimensions, mais un acte seulement. Une interruption, quelle qu'elle fût, aurait ôté au drame ce mouvement intérieur qui me semble sa raison d'être. Antoine de Saint-Exupéry s'en tient dans son roman à une stricte unité de temps - tout se passe entre le crépuscule et trois heures du matin - et il fallait naturellement conserver cette unité dans le livret. Le maintien de l'unité d'action ne présentait pas de difficulté particulière ; il nécessitait le sacrifice de quelques épisodes secondaires, rien de plus. Mais comment résoudre le problème de l'unité de lieu dans un drame qui, même s'il se déroule dans l'esprit de Rivière, le directeur de la compagnie d'aviation, l'homme pensif condamné à la solitude de sa propre grandeur, se déroule également très loin des bureaux de la compagnie, dans l'immensité du ciel ?

Le hasard m'aida. A la fin du mois de novembre 1934, la BBC retransmit la création en Angleterre du tout récent mélodrame d'Igor Stravinski, *Perséphone*. Cette œuvre me bouleversa, ainsi que tous ceux qui l'avaient écoutée avec moi. Comment résister au plaisir d'en parler ? C'est alors qu'on me demanda si, transposé dans une œuvre moderne, un personnage tel qu'Eumolpe, le récitant de *Perséphone*, ne pourrait pas être remplacé par un radiotélégraphiste. C'était la solution à mon problème d'unité de lieu : le radiotélégraphiste, magicien moderne, qui en sait plus que les autres et avant eux. A mi-chemin du messager de la tragédie grecque et du Lyncée de Faust, qui, du haut de la tour, observe la destruction barbare de la maison de Philémon et de Baucis.

Luigi Dallapiccola

notes de programme | 15

extrait de *Paroles et musiques*, Paris : Minerve, 1980, trad. fr. 1992 par J. Lavaud
avec l'aimable autorisation des éditions Minerve

**mes deux rencontres
avec Antoine
de Saint-Exupéry ***

J'avais à peine entamé la première version de la musique de *Volo di notte* que je me rendis compte qu'il me faudrait contacter Antoine de Saint-Exupéry, ne fût-ce que pour obtenir l'autorisation de tirer un livret de son court roman *Vol de nuit*, qui lui avait valu très vite une renommée internationale. Je ne savais pas s'il était facile d'être reçu par l'écrivain. Lors de mon premier voyage à Paris, je m'adressai à Domenico De Paoli¹ qui vivait alors dans la capitale française, en le priant de faire tout son possible pour me faire rencontrer Saint-Exupéry. Il y parvint et, ensemble, nous nous rendîmes un matin de la dernière semaine de juin 1937, dans l'appartement de l'aviateur-romancier, 7 place Vauban. De Paoli s'était déjà entretenu avec Antoine de Saint-Exupéry, ou plutôt *Saint-Ex* comme on l'appelait selon l'habitude bien connue des milieux artistiques et mondains français d'abrégé les noms trop longs pour leur donner une touche de familiarité. De Paoli lui avait parlé d'un musicien italien qui aimait tellement le sujet de son célèbre roman qu'il voulait en faire un opéra. L'écrivain, sur le moment, n'avait apparemment pas bien compris et avait demandé s'il s'agissait d'un poème symphonique. Quand il sut que c'était une œuvre destinée au théâtre (sans même lui accoler l'étiquette d'opéra), il n'émit aucun jugement sur une idée qui, probablement, ne lui semblait pas réalisable scéniquement. En tout cas, il m'envoya ainsi qu'à De Paoli un billet avec quelques mots très aimables et un exemplaire dédié de *Vol de nuit* où il me remerciait d'aimer un peu son petit livre.

Ce matin de juin, j'étais un peu nerveux en montant jusqu'à l'appartement de la place Vauban. L'attente de quelques minutes me sembla presque trop brève, occupé que j'étais à observer les étagères, les livres et la table de travail. Une porte était entrebâillée. Je me rappelle encore de la curiosité qu'éveillèrent en moi les quatre phalanges d'une main de femme et les quatre ongles laqués de rouge qui s'introduisirent à un certain moment à la hauteur de la poignée, sur la porte,

pour l'entrouvrir sans bruit. J'avais négligé de demander à quoi ressemblait physiquement Saint-Ex. A l'apparition de sa silhouette gigantesque, à sa poignée de main formidable et énergique et à la vue de son visage marqué de profondes cicatrices, je me reprochai un instant cet oubli, conscient que je n'avais pu retenir un geste d'étonnement à cette apparition et je me promis qu'à l'avenir je ne présenterai plus à une rencontre importante sans m'y être préparé à l'avance. Mais cet instant fut bref car sur le visage marqué de cicatrices apparut le plus aimable des sourires. Le moment de commencer était venu. « La scène est divisée en deux par une cloison : l'espace situé à gauche du spectateur, beaucoup plus petit que celui de droite, représente le bureau de M. Rivière, une table, quelques chaises. Une porte et une fenêtre dans la cloison de gauche dont presque tout l'espace restant est occupé par une grande carte géographique... La paroi du fond est vitrée. Du bureau, à travers une grande porte ménagée dans la baie vitrée, on passe sur le terrain d'aviation. Et, au-delà, on devra même voir la ville et ses lumières, à la tombée de la nuit. » C'est alors que la voix bien timbrée de l'écrivain m'interrompit. « Et tout se passe dans ce décor unique ? » Sur le visage qui me scrutait avec attention, un deuxième sourire était apparu. Indéfinissable cette fois, mais, me sembla-t-il, sans la moindre ironie. Je priais Saint-Ex de m'écouter avec patience. Quand j'évoquai le radiotélégraphiste, cet espèce d'historien de la tragédie grecque, qui sert d'intermédiaire entre ce qui se passe sur terre et le drame qui se déroule au-dessus des nuages, l'écrivain qui s'était montré de plus en plus intéressé par mon exposé, sourit pour la troisième fois, cette fois-ci avec satisfaction pour la solution apportée au problème scénique, et dit ces quelques mots : « Maintenant, je suis tranquille ».

Les brefs propos qui suivirent firent ressortir surtout ses qualités humaines, qui trouvent leur pleine expression dans *Terre des hommes*. C'était un homme qui

éprouvait de l'amour pour les autres hommes et qui, loin de rechercher et de souligner les côtés négatifs des habitants de la terre, semblait vouloir en mettre en valeur les qualités. L'éducation à la haine que, plus tard, Maurice Sachs² signalera comme un trait distinctif de la génération suivante, lui était étrangère et il l'aurait certainement déplorée aujourd'hui. C'est par ce désir de faire ressortir à tout prix les qualités des hommes que je fus encouragé ce jour-là dans mon travail. C'était un homme qui avait foi en l'avenir et qui considérait le présent comme extrêmement fugace. Un an plus tard, en juin 1938, je retournai à Paris. J'espérais y retrouver l'écrivain et lui faire écouter la musique que j'avais composée entre-temps. Mais il se trouvait alors dans le sud de la France et je dus me contenter de lui envoyer le livret. Quelques jours plus tard, il me téléphona pour me dire qu'il en était très satisfait.

Je pus rencontrer Saint-Ex pour la deuxième fois en juin 1939. Il n'habitait plus place Vauban mais dans un appartement du XVI^e arrondissement, rue Michel-Ange. A la veille de son départ, il m'invita à passer la soirée chez lui où, me dit-il, j'aurais pu voir l'éditeur Gaston Gallimard que j'avais déjà rencontré, le ministre de l'aviation de l'époque, Pierre Cot (une des cibles préférées de la presse fasciste), et des jeunes hommes et femmes, tous amoureux de la montagne. Saint-Ex était si serein, même ce soir-là ! Les événements à la genèse de *Terre des hommes* - peut-être son plus grand achèvement littéraire - ne l'avait ni vieilli ni irrité. C'était toujours le même homme, tranquille et réfléchi, naturellement enclin à la bienveillance. Toujours le même homme plein de projets d'avenir. Ses amis et les techniciens lui déconseillaient d'entreprendre un nouveau voyage hasardeux parce que son foie avait grossi ! Peu importe, il l'aurait fait quand même. Il ne fit pas celui-ci mais bien d'autres, ceux dont il parle dans *Pilote de guerre* en évoquant des visions hallucinantes de l'enfance et l'*horloger*, celui de Voltaire bien entendu. J'informai sans regret l'écrivain

de l'échec, dû au veto du ministre Goebbels³, des négociations entamées avec un théâtre allemand pour la première mondiale de *Volo di notte*, et lui appris qu'une représentation aurait probablement lieu au Mai musical Florentin de 1940. J'avais entendu dire qu'au printemps 1939, époque où la tension politique était particulièrement grave, les Français manifestaient ouvertement de l'antipathie pour les Italiens qui se rendaient dans leur pays. Je ne vis rien de tout cela et je me rappelle mon dernier séjour en France avant le déclenchement de la guerre comme une des périodes les plus heureuses de ma vie. Ce soir-là, on but du *champagne* et, tard dans la nuit, les jeunes gens entonnèrent des chants de montagne. Trois, quatre, cinq chansons. Et la dernière, finalement, en italien. Je ne sais si ce fut intentionnel. Les chanteurs s'adressaient à moi dans ce qui m'apparut presque comme un hommage et j'en fus ému. Nous nous séparâmes. Saint-Ex me serra la main avec véhémence et m'assura de son amitié.

Combien de fois, pendant les années de guerre, il m'arriva de penser à lui ! Comme il me manqua le soir de la première à Florence et avec quelle intensité son souvenir me hanta en cette journée fatale du 10 juin 1940 ! Je ne savais pas alors que c'est précisément à cette époque qu'il effectua le vol sur Arras dont il parle dans *Pilote de guerre*. Je pensai aussi à lui en apprenant la nouvelle de la mort de son ami fraternel Henri Guillaumet auquel est dédié *Terre des hommes*. Je ne revis plus l'homme fort qui avait eu, par son livre, une telle influence sur moi pendant toute une partie de ma jeunesse. Les années de guerre changèrent tout et à l'intrépidité juvénile qui m'accompagna pendant la composition de ma première œuvre théâtrale, succédèrent les ténèbres et le désespoir du *Prigioniero*. C'est bien plus tard, à la fin de *Job*, que se profila enfin une petite lueur d'espoir. Ces années auraient-elles aussi changé l'homme que je n'avais rencontré que deux fois mais que j'osais appeler mon « ami » ? Il revint à Domenico De Paoli, qui

m'avait présenté à Saint-Ex, de m'annoncer la fatale nouvelle en 1945. Ses quelques mots empreints d'affliction étaient accompagnés d'une coupure de presse où on disait que l'aviateur-écrivain n'était pas revenu d'un vol de guerre.

Luigi Dallapiccola

traduction Claire Pedotti

* Texte autographe inédit de 8 feuillets. Il s'agit d'une causerie que Dallapiccola fit à la RAI pour le troisième programme le 19 avril 1951, avant la transmission de *Volo di notte* sous la direction de Fernando Previtali.

1 - Critique musical italien (1894).

2 - Maurice Sachs (1906-1945), critique d'art, essayiste et mémorialiste français, il fut le secrétaire et l'ami de J. Cocteau.

3 - Plus exactement, Dallapiccola parle de cet épisode dans le programme du Staatstheater de Brunswick, le 31 mars 1965, p. 296 (*Sehen, was anderen verborgen bleibt*) ; trad. italien in L. D. cit., par F. Nicolini, pages 133-1334 : « [A Venise, le 7 septembre 1938, après une audition de l'opéra, M. Alfred Schlee de l'Universal Edition m'a dit] : « Je connais une ville allemande où pourrait se faire la première mondiale de son *Volo di notte* ». J'en fus fort surpris et heureux. « Laquelle ? » demandai-je. « Brunswick ». Quelques semaines plus tard, j'entamais une correspondance avec Karlheinz Guthrie, alors directeur de Brunswick. Le 11 mars 1939, M. Guthrie dut m'écrire : « Nous avons tout fait, sans rien négliger et avec sincérité, pour faire représenter la première de *Volo di notte*. Mais il n'a pas été possible d'obtenir du Ministère de la propagande du Reich dont nous dépendons, l'autorisation de faire cette première représentation. A notre très grand regret, nous devons donc renoncer à ce projet comme à tant d'autres choses... » [Par la suite, une lettre du « Reichstheaterkammer » à la maison d'édition Ricordi, du 8 mars 1941, disait] :

« Nous vous retournons la partition et le projet dramaturgique. Comme vous le savez, cet opéra a déjà été présenté il y a deux ans à Monsieur le Reichsdramaturg et on vous avait alors déjà déconseillé de tenter de faire représenter l'opéra en Allemagne. Cette position de la « Reichsdramaturgie » n'a pas changé même si l'œuvre a été donnée depuis au « Mai florentin » en 1940. Notre expérience nous a prouvé que le public des théâtres allemands refuse une musique de ce genre qui est trop atonale et, par conséquent, il ne serait pas rentable pour l'éditeur de prendre en charge les frais de traduction et d'adaptation. Nous ne pouvons donc que vous conseiller de renoncer à la diffusion de cet opéra.

Heil Hitler

Association des éditeurs de théâtre

[signé] Stadelers ».

biographies

Marek Janowski

Né à Varsovie, de père polonais et de mère allemande, Marek Janowski arrive en Allemagne dès son plus jeune âge. Il fait ses études à la Hochschule de Cologne. Elève de Wolfgang Sawallisch, il est engagé très jeune à l'Opéra de Hambourg par Rolf Liebermann qui, en 1973, l'appelle à diriger pour la première fois à l'Opéra de Paris. De 1973 à 1979, il est directeur musical des opéras de Fribourg et de Dortmund. Depuis 1979, il est régulièrement invité par les plus grands opéras : Paris, Berlin, Hambourg, Munich, Metropolitan Opera de New-York, Chicago, San Francisco et Staatsoper de Vienne. En concert, Marek Janowski travaille régulièrement avec la plupart des grands orchestres internationaux, notamment le Philharmonique de Berlin, le Deutsches Symphonie Orchester de Berlin dont il est le premier chef invité, le Gewandhaus de

Leipzig, la Staatskapelle de Dresde, le Royal Philharmonic et le Philharmonia de Londres, le BBC Symphony Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, le Philadelphia Orchestra, le Pittsburgh Orchestra, le Los Angeles Philharmonic et l'Orchestre de la NHK de Tokyo. De 1986 à 1990, il occupe le poste de directeur musical du Gürzenich Orchester de Cologne. Depuis 1984, Marek Janowski est à la tête de l'Orchestre philharmonique de Radio France. Des dates importantes jalonnent la carrière du chef et de son orchestre : 1986 (10^e anniversaire de l'orchestre) : *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner à Paris, œuvre reprise aux Chorégies d'Orange en 1988. 1992 : Marek Janowski remonte le Ring à Paris et dirige, pour la première fois en France, l'intégrale des symphonies d'Anton Bruckner à l'Opéra de Paris-Bastille. En première audition à Paris, il présente l'opéra de Richard Strauss *Hélène d'Egypte* qu'il crée également à

Athènes (1993), puis un autre opéra rarement joué : *Cardillac* de Paul Hindemith (1994). En 1997, à l'occasion du bicentenaire de Schubert, le Philharmonique et son chef donnent en première audition en France le premier opéra de Schubert, *Des Teufels Lustschloss*, ainsi que *Fierrabras*.

Isabelle Vernet

entreprend très tôt des études musicales avant d'entrer au Conservatoire de Paris où elle devient l'élève de Régine Crespin. Elle obtient un premier prix d'Opéra et d'Art Lyrique au Conservatoire de Paris, un deuxième prix au concours international de la Plaine-sur-Mer (en 1988), ainsi qu'un prix spécial attribué par la Sacem à un jeune espoir français. En 1989, elle obtient un second prix au concours des Voix Nouvelles, à la suite duquel elle est sélectionnée pour se produire au Midem à Cannes. Elle est également lauréate de la Fondation pour la Vocation. En juin 1991, Isabelle Vernet est lauréate du concours

international de chant de Cardiff, Singer of the World ; remarquée par Sir Georg Solti, elle est immédiatement engagée par l'Opéra de Chicago pour se produire en concert dans *Le Cid* de Massenet aux côtés de Plácido Domingo en janvier 1993. Isabelle Vernet fait ses débuts sur scène en octobre 1989 dans le rôle de Marianne du *Chevalier à la Rose* pour l'ouverture de la saison du Théâtre des Champs-Élysées, dans la mise en scène de Jean-Louis Martinoty. La critique française et internationale a tout particulièrement remarqué son interprétation du rôle-titre de *Pénélope* de Fauré qu'elle a chanté à l'Opéra de Nantes en avril 1991 et repris ensuite en Allemagne. Le critique anglais Max Loppert parle d'elle comme de « la voix française que le monde entier attendait ». Durant la saison 1996/97, Isabelle Vernet interprète le rôle de Phèdre dans une nouvelle production d'*Hippolyte et Aricie* sous la direction de William Christie au Palais Garnier à Paris ainsi qu'en tour-

née à Nice, Montpellier, Caen et à New York. Au cours de la saison 1997/98, elle a abordé le rôle de Vittelia dans une nouvelle production de *La Clemenza di Tito* au Welsh National Opera, dirigée par Sir Charles Mackerras. Elle chante ensuite Desdomona dans *Otello* à Dusseldorf, avant de rejoindre le Teatro Colon de Buenos Aires pour *Götterdämmerung*. Ses projets comprennent notamment *Don Giovanni* aux Pays-Bas, *Le Roi de Lahore*, *La Mascotte* et *Iphigénie en Tauride*. Isabelle Vernet est actuellement considérée comme une remarquable récitationiste ; on l'a déjà entendue à l'Opéra Bastille, aux Festivals d'Aix-en-Provence et d'Edimbourg, à Toulouse, Lyon, Strasbourg, Paris (Salle Gaveau) et Londres (Wigmore Hall). Parmi les concerts auxquels elle a participé, on retiendra en particulier *Shéhérazade* de Ravel au Festival de Radio France et Montpellier, *Mors et Vita* de Gounod à la Biennale de la Musique Française à Lyon, *Le Poème de*

l'Amour et de la mer à Aix-les-Bains...

Jean-Marc Salzmann

C'est en 1985 que Jean-Marc Salzmann obtient son premier prix de chant Opéra au Conservatoire de Paris dans la classe de Christiane Eda-Pierre. En 1987, il remporte le grand prix Poulenc au concours international de mélodie française de Paris. Parallèlement, il étudie la comédie à l'Actor's Studio au Centre Américain de Paris. En 1989, il débute à Paris pour 75 représentations de *La Vie Parisienne* d'Offenbach dans une mise en scène de Jean-Luc Boutté aux côtés de Gabriel Bacquier. Il mène depuis une carrière éclectique allant du baroque (Charpentier, Monteverdi, Rameau, Rossi, etc...) au contemporain (C. Chaynes, M. Constant, G. Aperghis, M. Ohana, etc...) en passant par les répertoires classique, romantique et post-romantique (Mozart, Massenet, Bizet, Debussy, Poulenc, Ravel, Strauss, Wagner, etc...) dans un grand nombre de théâtres français et étrangers

(Allemagne, Autriche, Belgique, Espagne, États-Unis, Grande-Bretagne, Grèce, Italie, Portugal, Suisse). La diversité de son répertoire lui permet de travailler avec des metteurs en scène tels que A. Arias, J. L. Boutté, B. Broca, N. Joël, Y. Koukkos, J. Lavelli, M. Lonsdale, P. L. Pizzi, J. Schaff, P. Strosser, J. L. Thamin, J. M. Villégier... ; ainsi que d'être dirigé par des chefs d'orchestre tels que S. Baudo, G. Bertini, W. Christie, M. Corboz, L. Foster, E. Inbal, M. Janowski, A. Jordan, K. Nagano, W. Nelsson, M. Plasson... La mélodie française et le lied germanique étant un de ses domaines favoris, il développe là aussi une intense activité de récitals ou concerts accompagnés au piano (Châtelet, Radio France, Opéra du Rhin, Salle Gaveau, divers festivals, etc...) ou divers orchestres (Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de Lille, Orchestre philharmonique du Capitole de Toulouse, O.P.P.L.,

O.D.I.F., etc). En tant que comédien-chanteur, il fait ses débuts au cinéma pour la chaîne de télévision Arte dans une « fiction-opéra » *La Jeune fille au livre* et tourne de nombreux ouvrages lyriques pour la télévision (*Carmen*, *Mignon*, *La Scala di Seta*, *L'incoronazione di Poppea*, *La Belle Hélène*, *Le Précepteur*, etc). Ces dernières saisons, il a notamment chanté *La Veuve joyeuse* (Danilo), *Tosca* (Sagrestano), *Rosenkavalier* (Fanimal) à l'Opéra du Rhin ; *Ariane auf Naxos* (Musiklehrer), *Werther* (Albert) à l'Opéra de Rennes, *Médée* (Oronte) à l'Opéra Comique, Lisbonne et New York, *Rheingold* (Donner) à l'Opéra de Trieste, participé à la création de *60° Parallèle* de Philippe Manoury au Théâtre du Châtelet ; s'est produit dans un certain nombre d'oratorios ou de cantates religieuses ou profanes (*Carmina Burana*, *Requiem* de Fauré, de Brahms, *Passions* et *Cantates* de Bach...) à Paris, en province et à l'étranger.

Hélène Le Corre

commence ses études musicales à l'âge de dix ans à la Maîtrise de Radio France. Parallèlement aux activités de chant choral, elle étudie le piano et le hautbois. Admise en 1992 au Conservatoire de Paris dans la classe de chant de Robert Dumé, elle en sort en 1997 avec un premier prix. Ses études à Paris sont complétées en 1995 par un séjour à la Musikhochschule de Vienne dans la classe d'Helena Lazarska. En juillet 1996, elle fait ses débuts à Vienne en Pamina (*La Flûte enchantée*) dans le cadre du festival Mozart in Schönbrunn. Elle est invitée pour la reprise de la production au cours de l'été 1997. Au cours de la saison 1996/97, elle est engagée au Wiener Kammeroper (*Susannah* de Carlisle Floyd et création d'un opéra du jeune compositeur Christoph Cech), à l'Opéra d'Avignon (*Nozze de Figaro*) et participe à de nombreux concerts en France et en Autriche. La saison 1997/98 est marquée par ses débuts au

Landestheater de Salzbourg dans *Hänsel et Gretel* (Gretel) et à l'Opéra national du Rhin dans *Midsummer Night's Dream* de Britten (Tytania). Elle se produit également en concert au Wiener Konzerthaus dans *Sémiramide* de Rossini, avec Edita Gruberova dans le rôle titre. En mai 1998, elle chante *Mitridate* (Arbate) de Mozart à l'Opéra national de Lyon aux côtés de Nathalie Dessay et Cecilia Bartoli, sous la direction de Christophe Rousset. En concert, on peut également l'entendre dans le *Messie* de Haendel au Wiener Konzerthaus, dans le *Psaume 42* et la *Symphonie Lobgesang* de Mendelssohn avec l'Orchestre symphonique et lyrique de Nancy et dans les *Leçons de Ténèbres* de Couperin avec les *Talens Lyriques* et Christophe Rousset. Elle apparaît également dans le *Requiem* de Mozart avec l'Orchestre national de Lyon (sous la direction d'Emmanuel Krivine). Au cours de la saison 1998/99, Hélène Le Corre sera en troupe à

l'Opéra national de Lyon, où on pourra l'entendre dans des rôles tels que Nannetta (*Falstaff*) et la Princesse (*L'Enfant et les sortilèges*). Elle se produira par ailleurs au Theater im Pfalzbau à Ludwigshafen (*Midsummer Night's Dream*), à l'Opéra de Nancy (*Alcina* de Haendel), au Landestheater de Salzbourg (*Hänsel et Gretel*).

François Le Roux

commence ses études de chant avec François Loup, puis entre à l'Opéra Studio de Paris, où il a comme professeurs Vera Rosza, puis Elisabeth Grümmer. Il est lauréat du concours Maria Canals de Barcelone (1978), et du concours international de chant de Rio de Janeiro (1979). Il est, de 1980 à 1985, membre de la troupe de l'Opéra de Lyon. Puis, il commence une carrière internationale : La Scala de Milan, Covent Garden de Londres, Venise, Vienne, Munich, Hambourg, Zurich, Paris, Los Angeles, et les festi-

vals d'Aix-en Provence, Edimbourg, Glyndebourne, Schwetzingen, Hong Kong, Santa Fe, Wiener Festwochen... Dans son vaste répertoire citons : Pelléas (dans l'opéra de Debussy *Pelléas et Mélisande*), qu'il enregistre également pour Deutsche Grammophon sous la direction de Claudio Abbado à Vienne en 1991, puis Golaud dans le même opéra depuis 1998. Dans les opéras de Mozart : le rôle-titre de *Don Giovanni* (prix de la critique Révélation de l'année en 1987 à Paris), Papageno dans *La Flûte enchantée*, le Comte dans les *Noces de Figaro*, Guglielmo de *Così fan Tutte*... Dans les opéras italiens : Figaro dans *Le Barbier de Séville*, Dandini dans *La Cenerentola* de Rossini, Malatesta dans *Don Pasquale* de Donizetti, Marcello dans *La Bohème*, Ping dans *Turandot* de Puccini... Dans l'opéra baroque : Oreste dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck, Pollux dans *Castor et Pollux* de Rameau, les rôles-titres d'*Orfeo* et du *Retour*

d'*Ulysse* de Monteverdi... Dans l'opéra français : Ramiro dans *L'Heure espagnole* de Ravel, Le Directeur dans *Les Mamelles de Tirésias* de Poulenc, Lescaut dans *Manon* de Massenet... Et enfin la création mondiale d'opéras contemporains : *Les Liaisons Dangereuses* de Piet Swerts (Valmont), *Modern Painters* de David Lang (John Ruskin), les rôles titres de *Gawain* de Harrison Birtwistle, de *Prinz von Bose*, de *Verlaine Paul* de Georges Bœuf... François Le Roux est également reconnu comme le digne successeur des Panzéra, Souzay et Maurane dans le domaine du lied et de la mélodie française, tant sur scène qu'au disque : accompagné par Irwin Gage, Graham Johnson, Jeff Cohen, Noel Lee, Roger Vignoles, il chante en récital partout en Europe et en Amérique. Depuis 1990, il enseigne l'interprétation de la mélodie française à Lyon (Atelier Lyrique de l'Opéra et Conservatoire National de Musique), à Cleveland (Art Song Festival), à la Sodre de Montevideo

(Uruguay) et à Helsinki (Sibelius Academy). En 1997, il a créé l'Académie Francis Poulenc d'interprétation de la mélodie française à Tours. Il est maître d'œuvre de la série de récitals de mélodies de la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Il a été honoré du grade de Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres en 1996, et désigné « Personnalité musicale de la saison 1997/98 » par le Syndicat Français de la critique musicale et dramatique.

Jérôme Corrêas

a chanté sous la direction de William Christie (*The Fairy Queen* de Purcell au Festival d'Aix-en-Provence, *Didon et Enée* aux Etats-Unis, en Australie, en Amérique du Sud, en Chine, *Alcyone* de Marin Marais au Châtelet et au Concertgebouw d'Amsterdam, *Le Messie* de Haendel à l'Opéra de Paris...), Christophe Rousset (*Motets* de Couperin, *Riccardo Primo* de Haendel, *Pastorale* de Charpentier...), Jean-Claude Malgoire (création

française de *Ciro in Babilonia* de Rossini, le *Requiem* de Campra, *Alceste* de Lully...) de Roy Goodman (*Lo Frato'nnamorato* de Pergolese), Sijiswald Kuijken (*La Messe en si* de Bach), Hervé Niquet (*Le Roi Arthur* de Purcell, *Les Grands Motets* de Rameau), Paul Dombrecht (*Passion selon Saint-Jean* de Bach, *Jephté* de Haendel), Sergio Vartoio (*La Representazione dell'anima e del corpo* de Cavalieri), Christophe Coin (*Les Grands Motets* de Brossard et de Mondonville), Michel Corboz (*Messe en si* de Bach), etc. Au théâtre, il a travaillé avec des metteurs en scène tels que Jean-Marie Villégier (*Atys* de Lully à l'Opéra Comique), Adrian Noble (*The Fairy Queen* de Purcell au Festival d'Aix-en-Provence) Alfredo Arias (*Les Indes Galantes* de Rameau à Aix-en-Provence, à l'Opéra Comique et au Brooklyn Academy of Music de New York), Philippe Lénuel (*Pastorale* de Charpentier à Nantes et à Angers), Jacques Nichet

(création de *L'Epouse injustement soupçonnée* de Valérie Stéphane à l'Opéra de Montpellier, à Paris et à Lisbonne, Claudio Cinelli (création du *Trésor de la nuit* d'Alain Féron à la cité de la musique) et le chorégraphe John Neumeier pour le *Magnificat* et la *Messe en si* représentés à l'Opéra Bastille. Jérôme Correas s'intéresse également à la mélodie française et au lied. Avec la pianiste Claude Lavoix, il a donné plusieurs récitals au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra de Paris Bastille, à l'Opéra de Montpellier et dans de nombreux festivals.

Yann Beuron

Après des études de sociologie, il entre au Conservatoire de Paris en 1992 et obtient un premier prix de chant à l'unanimité dans la classe d'Anna-Maria Bondi en 1996. Depuis cette date, il interprète de nombreux rôles du répertoire, dont Belmonte de *L'Enlèvement au Sérail* (Opéra du Rhin), *Hippolyte et Aricie* (Palais Garnier),

Ferrendo de *Così fan tutte* (Grand Théâtre de Bordeaux), Almaviva dans *Le Barbier de Séville* (Théâtre du Capitole de Toulouse). Yann Beuron poursuit également une brillante carrière de concertiste : *Passions* de Bach (l'Evangéliste), *Te Deum* de Berlioz avec l'Orchestre national de Lyon et l'Orchestre national de France. Il fait également ses débuts en Italie au Festival d'Ascoli dans le rôle de Don Ramiro de *La Cenerentola*. Yann Beuron entame cette saison avec *La Descente d'Orphée aux Enfers* au Grand Théâtre de Genève, puis à l'Opéra national de Lyon. Parmi ses projets, il faut noter *Orfeo* de Monteverdi au Théâtre Royal de la Monnaie et au Festival d'Aix-en-Provence, Idamante (*Idomeneo*) puis Fenton (*Falstaff*) à l'Opéra de Marseille, Ottavio (*Don Giovanni*) au Teatro Nacional de Sao Carlos de Lisbonne et Paris dans une nouvelle production de *La Belle Hélène* au Théâtre du Châtelet.

Guy Gabelle

Originaire du midi de la France, il étudie la musique au Conservatoire d'Avignon. Après avoir obtenu son premier prix, il participe à de nombreux concours, en particulier celui des Voix d'Or où il remporte le prix Caruso à l'unanimité du jury. Engagé dans la troupe du Châtelet pour une importante série d'opérettes, il s'oriente rapidement vers l'opéra où, après avoir chanté plusieurs seconds rôles, il aborde le répertoire des ténors les plus importants, tels que Nicias dans *Thaïs*, le Noctambule et le Pape des fous dans *Louise*, le Chevalier dans le *Dialogue des Carmélites*, Vincent dans *Mireille*, Alfredo dans *La Traviata*, Mario dans *La Tosca*, Pinkerton dans *Madame Butterfly*, Rodolfo dans *La Bohème*, ainsi que le rôle-titre de *Faust*. Parallèlement à l'opéra, il participe également à de nombreux concerts et oratorios : *Le Roi David* (Honegger), *Messa di Gloria* (Puccini), la 9^e *Symphonie* de Beethoven, *Roméo et Juliette* (Berlioz), *L'Enfance*

du Christ (Berlioz), *La Création* (Haydn), *Le Requiem* de Mozart, etc. Depuis le début de sa carrière, il s'est produit sur toutes les grandes scènes françaises : Opéra de Paris, Opéra-Comique, Théâtre du Châtelet, Radio France, Les Chorégies d'Orange, Le Palais de Paris-Bercy, les opéras de Toulouse, Bordeaux, Nice, Strasbourg, Lyon, Marseille, etc. ; mais aussi à l'étranger : Festival de Parme, Festival de Bilbao, Teatro Colon de Buenos Aires, opéras de Dublin, Lisbonne, Liège, Bonn, etc. Ces dernières saisons, on a pu l'entendre, entre autres, dans *Stiffelio* et *Norma* à l'ORW, *L'Heure espagnole* à Bordeaux, *Lady Macbeth* (Mzensk) à Marseille, *Parsifal* à Nice et à Marseille, *Salome* à Strasbourg et à l'ORW, Esclarmonde au Festival Massenet et à l'Opéra-Comique, *Carmen* à l'ORW, à l'Opéra de St Etienne et à l'Opéra de Bordeaux, *Nabucco* à Toulon et *Carmina Burana*, *Le Requiem* de Berlioz au Palais

Omnisport de Bercy, *Madame Butterfly* à l'Opéra de Bordeaux, *L'Homme de la Mancha*, *Docteur Caius*, *Falstaff* et *Spoletta*, *Tosca*, à l'ORW.

François Polgár

Organiste et pianiste, François Polgár fait ses premières armes comme chanteur à la Maîtrise de Sainte-Croix de Neuilly dont il devient le chef de chœur. Titulaire des orgues de l'Eglise de Saint-Cloud jusqu'en 1980, il enseigne l'harmonie pendant dix ans à la Sorbonne. Après avoir été l'assistant de Jean Laforge au Palais Garnier, François Polgár devient chef de chœur adjoint à l'Opéra de Paris (1980-92). Spécialiste du chant grégorien, il a dirigé le Chœur Grégorien de Paris. Depuis 1992, François Polgár est chef du Chœur de Radio France.

Chœur de Radio France

Seul grand chœur professionnel français à vocation symphonique, le Chœur de Radio France est constitué de cent douze

artistes. A capella, en association avec les formations permanentes de Radio France ou avec d'autres orchestres, il intervient en formation complète ou partielle, différents groupes vocaux pouvant être constitués simultanément. Le Chœur de Radio France se produit aussi bien en France qu'à l'étranger à l'occasion de tournées ou lors de festivals nationaux ou internationaux. Les plus grands chefs de chœur et les chefs d'orchestre les plus réputés l'ont dirigé : Eric Ericson, Désiré-Emile Inghelbrecht, Charles Munch, Karl Böhm, Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch, Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Georges Prêtre, Pierre Boulez, Claudio Abbado, Carlo-Maria Giulini, Nello Santi, sans oublier les directeurs artistiques actuels des deux orchestres de Radio France, Charles Dutoit pour l'Orchestre National de France et Marek Janowski pour l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Chaque saison, une série de concerts « De Vive Voix » est

consacrée au répertoire choral le plus large, faisant appel à des groupes de dimensions variables, a capella ou accompagnés d'ensembles instrumentaux. En 1997, à l'occasion de la quatrième édition des « Victoires de la musique classique », les professionnels ont couronné le Chœur de Radio France dans la catégorie « Ensemble vocal ». Cette récompense a été attribuée à l'enregistrement du *Gloria* de Poulenc.

sopranos

Marie-Noëlle Baccarat
Jeanine Bonamy
Marie-Dominique Cantagrel
Martine Chedeville
Anne Coret
Marie-Françoise Duclou
Marie-Christine Ducrocq
Nell Froger
Mireille Guyomard
Nelly Lasserre de Rozel
Annick Leclercq
Laurence Margely
Laurence Monteyrol
Catherine Napoli
Mireille Patrois
Geneviève Ruscica
Naoho Sunahata

altos

Hélène Blajan
Monika Bruckner

Nicole Chaudeau
Anne-Marie Hellot
Claudine Hovasse
Ludmila Kovatcheva
Carole Marais
Anita Nardeau
Nicole Oxombre
Florence Person
Mathilde Prevost
Isabelle Senges
Anne Styczen
Odile Versini

tenors

Pascal Aubert
Maurice Delaunay
Régis Ducrocq
Daniel Durand
Rémi Garin
Juan Garrido
Alexandre Laiter
Jacques Loisil
Jean Loupien
Bernard Malet
Alain Munier
Charles Obadia
Masao Takeda
Osvaldo Tourn
Pierre Vaello

basses

Philippe Barret
Pierre Benusiglio
Joachim Bi
Henri Bougerolle
Philippe Castagnetti
Gilles Chrétien
Philippe Devine
René Gamboa
Charles Keizer

Guy Mounoury
Bernard Polisset
Patrick Radelet
Jean-Christophe Rousseau
Jacques Scamps
Richard Tronc

Orchestre

Philharmonique de Radio France

Fondé le 1^{er} janvier 1976 sous le nom de Nouvel Orchestre Philharmonique, l'Orchestre philharmonique de Radio France adopte son nom actuel en 1989. Créé peu après l'éclosion de l'ORTF et la fondation de Radio France, il regroupe alors l'Orchestre Lyrique, l'Orchestre de Chambre et l'Orchestre Philharmonique. La direction de cette importante formation est confiée au compositeur Gilbert Amy. L'originalité de cet orchestre symphonique de 138 musiciens réside dans sa très grande flexibilité et dans la variété de son répertoire. L'orchestre peut en effet être divisé en deux, voire trois formations, ces ensembles pouvant fonctionner simultanément dans des lieux et des répertoires dif-

férents, et s'adapter aux configurations variables des musiques de notre temps. Il donne en moyenne 70 concerts par an, dont une vingtaine en province et à l'étranger. Fidèle à sa tradition de pionnier, il consacre une part importante de sa production à la musique du xx^e siècle, et l'on ne compte plus les créations qu'il a assurées. Grâce à Marek Janowski qui en prend la direction en 1984 en qualité de premier chef invité, avant d'être nommé directeur musical cinq ans plus tard, l'orchestre est devenu l'une des principales formations de France, se produisant dans les plus prestigieuses salles de concert de Paris et de l'étranger. Parmi les dernières tournées citons l'Allemagne (1992, 1997, 1998), l'Autriche (1992, 1996, 1997), l'Espagne (1997), la Grèce (1993, 1995), et le Japon (1991, 1995, 1998), Taiwan et Hong Kong (1998). Le Philharmonique se distingue également par le travail réalisé depuis l'arrivée de Marek Janowski sur le répertoire roman-

tique allemand avec les grands cycles des œuvres de Brahms, Bruckner, Schumann, Schubert, Richard Strauss et les musiciens de la seconde Ecole de Vienne. Il s'est en outre illustré dans le répertoire lyrique, opéras et grands oratorios. Parmi les œuvres données en première audition parisienne citons *Die Drei Pintos* de Weber/Mahler, *La Femme silencieuse* et *Hélène d'Egypte* de Richard Strauss, ou encore *Cadillac* de Paul Hindemith. A l'occasion de la première édition des Victoires de la Musique Classique, organisée à Paris en 1994, les professionnels ont couronné l'Orchestre Philharmonique et son chef dans la catégorie « Orchestre symphonique français de l'année » pour l'enregistrement BMG réunissant la *Turangalla-Symphonie* et *Un Sourire* d'Olivier Messiaen (une des dernières œuvres du compositeur dédiée à Marek Janowski), ainsi que le *Concerto pour orchestre* de Witold Lutoslawski. Ce même enregistrement a égale-

ment valu à l'orchestre le Grand Prix de la Nouvelle Académie du Disque. Toujours sur le plan discographique, l'Académie Charles Cros et l'Académie du Disque ont décerné au Philharmonique leur Grand Prix du disque, respectivement en 1996 et 1997, pour l'intégrale des symphonies d'Albert Roussel.

flûtes

Thomas Prevost
Emmanuel Burlet
Nels Lindeblad
Michel Rousseau

hautbois

Jean-Louis Capezzali
Jean-Christophe Gayot
Stéphane Suchanek

clarinettes

Robert Fontaine
Francis Gauthier
Hervé David
Didier Pernoit
Jérôme Voisin

bassons

Chantal Colas-Carry
Claude Lamant
Denis Schricke

trompettes

Jean-Luc Ramecourt

Gilles Mercier
Gérard Boulanger
Jean-Pierre Odasso

trombones

Patrice Buecher
Alain Manfrin

trombone basse

Gérard Masson

saxophones

Fabrice Moretti
Philippe Portejoie
Denis Bardot

cors

Paul Minck
Jean-Yves Bernard
Isabelle Leroy
Alain Courtois

tuba

Victor Letter

timbales

Olivier Aranguren

percussions

Francis Petit
Jean-Claude Chazal
Gérard Lemaire
Elisabeth Lohr

harpes

Joëlle Lecocq
Bernard Andres

claviers

Rémi Constant

Catherine Cournot

violons I

Hélène Colletterie
Guy Comentale
Bernadette Gardey
Nicole Canivez
Véronique Engelhard
Béatrice Gaugue-Natorp
Mireille Jardon
Jean-Christophe Lamacque
François Laprevote
Jean-René Gravoin
Marie-Josée Romain-Ritchot
Thomas Tercieux
Anne Villette

violons II

France Dubois
Catherine Lorrain
Mihaï Ritter
Emmanuel André
Claude Besenval
Emmanuelle Blanche
Florent Brannens
Juan-Fermin Ciriaco
Aurore Doise
Jean-Philippe Kuzma
Simona Moise
Florence Ory-Marcuz
Sophie Pradel

altos

Jean-Baptiste Brunier
Danielle Pons
Lucienne Halim
Chihoko Maupetit
Jacques Maillard
Nicole Monteux
Michel Pons

Martine Schouman
Marie-France Vigneron
Anne-Michèle Lienard

violoncelles

Nadine Pierre
Raphaël Perraud
Anita Barbereau
Jean-Claude Auclin
Yves Bellec
Anne Girard
Claude Giron
Karine Jean-Baptiste

contrebasses

Jean-Marc Loisel
Gérard Soufflard
Jean Thevenet
Gérard Primetens
Daniel Bonne
Jean-Pierre Constant
Michel Ratazzi
Dominique Tournier

technique

Christophe Gualde

régie générale

Jean-Marc Letang

régie plateau

Marc Gomez

régie lumières