

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

MUSIQUE PURE, MUSIQUE ENGAGÉE

Du samedi 5 au mardi 22 février 2005

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

- 11 SAMEDI 5 FÉVRIER - 20H**
Harrison Birtwistle : *Theseus Game*
Pierre Boulez : ...*explosante-fixe*...
- 16 MERCREDI 9 FÉVRIER - 20H**
 Œuvres de **Arnold Schönberg, Klaus Huber, Luigi Nono**
 et **Luigi Dallapiccola**.
- 24 SAMEDI 12 FÉVRIER - 20H**
Olivier Messiaen *Poèmes pour Mi*, pour soprano et piano
Quatuor pour la fin du temps
- 27 MARDI 15 FÉVRIER - 20H**
Arnold Schönberg : *Symphonie de chambre* op. 9
Pierre Boulez : *Cummings ist der Dichter...* (1970-1986)
Elliott Carter : *Reflexions*, pour ensemble
Pierre Boulez : *Dérive 2*
- 32 MERCREDI 16 FÉVRIER - 20H**
Francis Poulenc : *Un Soir de neige*
Figure humaine
Hanns Eisler : *Vier Stücke - Drei Männerchöre - Vier Chorlieder*
- 37 VENDREDI 18 FÉVRIER - 20H**
Johann Sebastian Bach : *Variations Goldberg*
- 39 SAMEDI 19 FÉVRIER - 20H**
Pierre Boulez : *Incises - Deuxième Sonate - Douze Notations - Troisième Sonate - Première Sonate*
- 44 DIMANCHE 20 FÉVRIER - 16H30**
Giuseppe Verdi : *Messa da Requiem*
- 47 MARDI 22 FÉVRIER - 20H**
 Œuvres de **Richard Wagner** et **Arnold Schönberg**

« Musique pure, musique engagée », par Pierre Boulez

Cité Musiques : Toute votre carrière témoigne d'un fort engagement au sein d'institutions musicales. Comment résumeriez-vous votre action ?

Pierre Boulez : Quand une institution est forte mais a besoin de changements, j'essaie de la raffermir de l'intérieur. Les institutions qui ont survécu très longtemps ne sont pas à dédaigner. Elles ont prouvé leur force en résistant à l'usure, mais ont parfois besoin d'une rénovation. Quand il n'y a pas d'institution correspondant à une démarche actuelle, alors il faut la créer. C'est ce que je me suis efforcé de faire des deux côtés.

Ces actions se trouvent-elles à la « périphérie » de votre travail de compositeur ?

Non, c'est la même démarche. Un compositeur n'est pas là uniquement pour écrire parce que, s'il ne transmet pas, il y a quelque chose qui n'évolue pas. Pour moi, c'est l'évolution qui est importante. Il faut que la relation compositeur/public évolue. Donc il faut organiser cette relation de façon à ce qu'elle grandisse et qu'elle soit de plus en plus assurée. Les organismes, justement, établissent une certaine confiance entre un public et le compositeur.

Vous avez été amené à critiquer les politiques culturelles aussi bien de droite que de gauche. Mais vous êtes resté plus à l'écart des autres champs de la politique.

Je trouve que l'artiste est un citoyen comme les autres. Il n'a pas de dons spéciaux pour juger de la politique de son pays. Le plus souvent, il n'est pas assez informé. Ce qui me gêne dans l'engagement politique des intellectuels en général, c'est qu'il y a une certaine motivation idéologique mais il n'y a aucun contenu réel. S'engager pour un projet politique, c'est très honorable, mais ne pas s'occuper, dans le même temps, de renouveler les institutions musicales, c'est un manquement. Pour moi, l'engagement consiste à essayer de rénover la société dans ce que vous connaissez.

Votre musique n'a jamais été le « porte-parole » de vos convictions politiques ou philosophiques ?

Non. Morale et qualité artistique n'ont vraiment rien à voir.

Vous ne croyez pas à la mission de l'artiste comme guide de la société, porteur des idéaux humanistes...

On ne se détache pas des idéaux humanistes, mais on les porte dans un domaine où l'on a des compétences réelles. Stravinski a rénové son propre langage, la musique, mais le domaine des institutions lui est resté complètement étranger. Probablement que ça ne l'intéressait pas et qu'il ne ressentait aucun don pour cela.

Webern a fait preuve d'un détachement de la politique qui était aux antipodes de son engagement créatif ! Une attitude très éloignée d'un Dessau ou d'un Eisler.

Bien sûr, on peut parler de l'isolement de Webern, mais ce qui *reste* de lui est beaucoup plus important que les musiques politiques de Dessau ou d'Eisler. C'est une question de qualité. Il y avait peut-être plus de générosité envers la société chez Dessau, mais la musique n'a pas la qualité de celle de Webern. Certaines musiques sont comme des points capitaux de l'histoire de la musique et il y en a d'autres qui n'en sont pas. Je ne peux confondre les deux.

Il y a souvent un décalage entre les idées politiques, philosophiques d'un compositeur et sa musique.

Schönberg était très progressiste au point de vue du langage musical mais extrêmement réactionnaire dans ses idées politiques. Le grand choc pour lui a été de découvrir l'antisémitisme. De se voir refuser finalement d'entrer dans une société à laquelle il adhérait mentalement. Mais les gens ne sont pas d'un seul bloc. Regardez Debussy, il était très anti-dreyfusard.

Schönberg s'est tourné vers la religion juive en 1933. Moïse et Aaron est la clé de voûte de cette pensée juive. Sa composition est liée au contexte historique : la progression de l'antisémitisme et du nazisme. Puis, à partir de 1948, date de la création d'Israël, ses œuvres vont être déterminées par cet événement.

Oui. Il était même prêt à quitter la musique pour s'occuper de l'État d'Israël.

À propos de sa *Tétralogie*, Wagner a écrit : « Avec cette œuvre, je ferai alors connaître aux hommes de la révolution la signification de cette révolution (...). Ce public-là me comprendra ; celui d'aujourd'hui en est incapable ». La véritable révolution wagnérienne que l'homme d'aujourd'hui comprend n'est-elle pas celle de sa musique ?

C'est vrai. L'évolution de Wagner par rapport à ses idées de 1848-49 a été assez cocasse. Il était pris dans le mouvement et il a cru à une forme de rénovation de la société. Le *Ring* sort directement de là, certainement. Mais quand Louis II est arrivé, il a été subjugué par Wagner qui s'en est servi, sans retenue. L'idéal révolutionnaire s'est alors complètement transféré dans l'univers musical et plus du tout dans la société.

Les idéaux wagnériens restent difficiles à décrypter pour les hommes de notre époque.

Il y a une schizophrénie dans Wagner et il y aura toujours une controverse à son sujet. Pour beaucoup de gens, il a trahi les idéaux révolutionnaires en se soumettant à un pouvoir. Et puis il y a la question de l'antisémitisme.

Dans *Parsifal*, toute la matière musicale est mise au service de l'idée : la Rédemption.

Je crois que les musiques rédemptrices ne sont pas les meilleures chez les compositeurs. Lorsque je trouve le mot « rédemption », je me méfie toujours ! La fin du troisième acte de *Parsifal* est moins intéressante que le prélude.

Le *Requiem* de Verdi avec ces pages si « théâtrales » est à l'opposé de l'esprit de *Parsifal* ! Mais Verdi a été porté lui aussi par un esprit d'engagement. L'immense succès de son œuvre ne vient-il pas de sa très grande connaissance des limites de son public. Une qualité qui ne vous a jamais vraiment satisfait ?

J'ai peut-être une vue extrêmement monochrome, mais je considère que dans l'opéra du XIX^e siècle, il y a Wagner d'abord, et les autres... bien après.

Verdi manquait-il d'ambition ?

Non. Il était dans une certaine ambiance, un certain type d'éducation. Ses dons ne sont pas à contester, mais il n'était pas inclus, comme Wagner, dans une tradition musicale extrêmement forte avec Beethoven, Mozart, Weber et Gluck. Ses premiers opéras sont très proches de ceux de l'époque avec un langage harmonique vraiment très simple. Mais il a fait un effort considérable par la suite.

Dallapiccola a fait de certaines de ses œuvres, comme *Le Prisonnier* ou *Les Chants de prison*, des actes à la fois de révolte, d'indignation et de résistance culturelle.

Le Prisonnier est son œuvre qui me paraît la plus frappante, la plus réussie. L'idée de « la torture par l'espérance » est très contemporaine. Dallapiccola a su créer un mythe. Ça se passe sous l'Inquisition, mais finalement ça peut être complètement abstrait de la période elle-même.

Nono a tenté de concilier un très haut degré de formalisation sérielle avec son engagement communiste. Dans *Il Canto Sospeso*, il utilise des écrits de condamnés à mort de la résistance européenne. Cependant ils sont incompréhensibles car désarticulés et brouillés par la polyphonie vocale. De fait, le message passe beaucoup moins bien.

Le message ne passe pas du tout ! Vous pourriez faire passer n'importe quel message. Même le contraire. C'est-à-dire les bulletins des nazis qui condamnent ces hommes à mort. Pour peu que vous mettiez un peu d'accent, ça peut signifier la colère des nazis comme ça peut signifier la réaction forte des condamnés. En Allemagne, il y a eu à ce moment-là une polémique. On a dit qu'il faisait son beurre avec des textes qui devraient rester absolument intouchables. Je trouve que s'il a choisi ces textes, c'est qu'il leur trouvait une puissance dramatique. Mais le plus important, c'est son intégrité plutôt que le fait de choisir des textes de résistants morts.

Dans la dernière décennie, il a d'ailleurs quitté le champ politique pour aller vers les mythes avec son *Prometeo*.

Oui. La fin de sa vie a été très perturbée. Il avait perdu ses illusions. Quand il a vu la révolte en Pologne, en

particulier, il a compris qu'il y avait quelque chose qui ne marchait pas dans la société communiste.

Il s'était d'ailleurs trouvé en difficulté avec le parti communiste.

Oui. Mais il n'a pas cédé un pouce de son terrain et il a fait la musique telle qu'il la concevait. C'est ça que j'apprécie chez Nono. Il n'a jamais obéi aux objurgations communistes. Ce qui est important, c'est cette forme de résistance.

***Un Survivant de Varsovie* de Schönberg, qui fonctionne comme une sorte de scénario où la musique suit pas à pas le récit d'un rescapé du ghetto, a un impact très fort sur le public qui peut en saisir tout le message.**

Oui. Mais pour en revenir à la difficulté de faire passer un message, il suffirait de changer le texte en mettant quelques nazis poursuivis par les Russes dans Berlin assiégé...

On obtiendrait le même résultat.

Exactement ! Vous pouvez en faire une parodie : à la fin, au lieu de chanter le *Shem'a Yisroel*, le chœur chante un chant nazi. Dans un cas vous seriez révolté, dans un autre vous êtes au contraire touché. Qu'est-ce qui compte ? C'est une situation dramatique. C'est vraiment très ambigu. Bien sûr, pour en revenir à *Parsifal*, vous ne pouvez pas changer le projet en mettant ça sur la damnation qui, évidemment, n'appelle pas la même musique que la rédemption. Mais Boris de Schloezer disait que si, par exemple, vous changez dans la messe de Beethoven les paroles « *Credo* » par « *non Credo* », vous changez très peu de chose.

C'est la même impulsion.

Oui. C'est la certitude, l'affirmation de quelque chose. C'est pour ça que je ne suis pas du tout convaincu par les messages, même si je suis convaincu par leur générosité. Le contenu peut changer, la qualité de la musique restera exactement la même.

La nécessité de transmettre un message peut se doubler d'une volonté de convaincre à tout prix. Par idéologie et dans un souci de communication avec le peuple, Kurt Weill a renoncé à une musique savante et a revendiqué l'utilisation de genres triviaux.

Ce que je trouve curieux, c'est qu'on se pose le problème de la communication avant le problème du contenu qui est plus important. Accepter le formatage implique un contenu qui est simplifié. Mais il n'est plus le vôtre ! C'est un contenu sous la pression du formatage. On dit communication, mais on communique quoi ? Je n'ai rien contre des gens qui font de la musique facile. C'est un moyen de communication à un certain niveau. Moi, ça ne me suffit pas.

Hanns Eisler voulait, par sa musique, apporter une contribution à la lutte de la classe ouvrière. Mais il a eu une position finalement ambivalente en essayant de rapprocher musique légère et musique sérieuse.

Il a essayé de jouer sur les deux tableaux !

Pensez-vous qu'on puisse pratiquer une musique du compromis ?

À mon avis, non ! Je fais ce qu'il me semble que je dois faire, moi, et après j'essaie de communiquer avec des moyens adéquats.

Quitte à retravailler les œuvres...

Oui, quand je vois que ça ne « colle » pas. Non pas pour le public qui a droit à sa réaction, surtout si c'est assez complexe. Je comprends très bien que, à une première, ça ne « passe » pas. J'essaie alors de rejouer dans un contexte qui s'y prête mieux. Mais je ne toucherai pas l'œuvre si je pense qu'elle correspond vraiment à ce que je veux.

C'est ce qui s'est passé pour ...explosante-fixe...

La première version n'était pas réussie. La technique n'était pas assez avancée pour l'idée que j'avais. J'avais réfléchi sur la communication entre différents instruments et sur les moyens électroniques, mais c'était trop complexe, trop théorique. J'ai donc repensé la question de l'électronique et de l'instrument. Mes idées se sont

éclaircies et la technique a aussi beaucoup évolué entre-temps. ...*explosante-fixe*... est une œuvre où il n'y a pratiquement pas de comparaison entre les deux versions. Même les éléments de flûte ont été complètement retravaillés et sont devenus quelque chose d'autre.

Pour vous, la notion de musique pure a-t-elle un sens ?

Non, ça n'a pas de sens. C'est comme Mallarmé ou Rimbaud, ce sont des œuvres inutiles. Des œuvres inutiles mais dont l'utilité est beaucoup plus grande que les œuvres utiles qui disparaissent parce qu'elles sont liées à la circonstance. Un poème de Mallarmé est tout de même plus important qu'un poème d'Aragon, même un poème de la résistance d'Aragon qui, d'un point de vue littéraire, est extrêmement banal.

Même les poèmes d'Éluard mis en musique « clandestinement » pendant la guerre par Poulenc dans *Figure humaine* ?

Oui, c'est pareil pour Éluard. Il y a cette volonté de se donner bonne conscience finalement.

Les combats idéologiques ont perdu de leur vigueur aujourd'hui. Lorsqu'ils se manifestent, ils sont très vite récupérés par une société ultra médiatisée qui en déforme et en affadit le contenu. Dans ce contexte, le public est-il encore capable de s'indigner ou de s'enthousiasmer ?

S'enthousiasmer, oui. S'indigner, beaucoup moins qu'avant.

Est-ce regrettable ?

Oui, dans un certain sens. Je ne suis pas du tout contre les réactions même violentes ou humoristiques. J'ai vécu ça lorsqu'on faisait les concerts à l'Odéon en 1959-60 avec les œuvres de Kagel ou de Stockhausen.

Les jeunes générations de compositeurs semblent moins préoccupées par les questions théoriques que ne le fut la vôtre.

Oui, absolument.

Ces questions ne sont plus des chevaux de bataille donnant lieu à de vives remises en question des héritages récents. Est-ce une nécessaire accalmie après des phases plus effervescentes de l'histoire de la musique ?

Je crois que c'est un effet de balancier. Ils ne sont pas nés dans les mêmes circonstances que nous. Ils n'ont pas eu à mener les mêmes combats ni à déterrer un certain nombre de choses qui avaient été enterrées par l'antagonisme des cultures en particulier. Ma génération est une génération qui a découvert l'Europe. Darmstadt était un centre de découverte où toute l'Europe se donnait rendez-vous. Maintenant, alors que les distances sont pratiquement abolies, il y a beaucoup moins de communication. Probablement parce qu'il y a, comme en politique d'ailleurs, cette crainte de perdre la personnalité et les traits de sa propre culture.

Dans un monde qui diffuse en masse des musiques faciles, le compositeur de musique savante est-il condamné à lutter contre l'oubli ou l'indifférence ?

Je crois qu'il en a toujours été comme ça, plus ou moins.

Il n'y a donc pas eu de progrès ?

Non. Simplement les masses sont plus grandes parce que les moyens de diffusion sont plus forts. La proportion n'a guère changé. Non pas que ça me désole ou que ça m'enchant, mais je suis assez pragmatique dans ce genre de choses. Je pense qu'en effet, nous avons un rôle de Sisyphe. Le rocher retombe toujours ! Il faut donc toujours le remonter. C'est notre rôle.

À quelques jours de votre anniversaire, êtes-vous optimiste pour l'avenir ?

Je reste optimiste tout en étant réaliste. J'ai confiance dans la résistance d'un noyau. Il ne faut pas se décourager pour pouvoir aller plus loin...

Propos recueillis par *Max Noubel*
Entretien paru dans *Cité Musiques* n° 47

Samedi 5 février - 20h

Salle des concerts

Harrison Birtwistle (1934)

Theseus Game

pour grand ensemble et deux chefs d'orchestre*

Création française

35'

entracte

Pierre Boulez (1925)

...explosante-fixe...

pour flûte solo, deux flûtes et ensemble

36'

Emmanuelle Ophèle, flûte MIDI

Sophie Cherrier, Chrystel Delaval, flûtes

Informatique musicale Ircam

Andrew Gerzso, réalisation informatique musicale

Equipe technique Ircam

David Poissonnier, Joachim Olaya, ingénieurs du son

Ensemble Intercontemporain

David Robertson, direction

Ludovic Morlot, direction*

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de l'Ensemble Intercontemporain pour la saison 2004-2005

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain et Ircam-Centre Pompidou

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h45

Harrison Birtwistle *Theseus Game*

Composition : 2002.
Création : le 19 septembre 2003,
Duisbourg-Nord, Gebläsehalle,
Landschaftspark, Ensemble Modern
sous la direction de Martyn Brabbins et
de Pierre-André Valade.
Commande : Ruhr-Triennale, Betty
Freeman, South Bank Centre,
London Sinfonietta.
Dédicace : « to Elmar Weingarten ».
Effectif : 2 flûtes/flûte piccolo/flûte en
sol, 2 hautbois/cor anglais, clarinette en
si bémol/clarinette en mi bémol,
clarinette en si bémol/clarinette basse, 2
bassons, 2 cors en fa, trompette en ut,
trompette en ut/trompette piccolo en
si bémol, trombone ténor-basse,
trombone ténor-basse/
trombone basse, tuba,
3 percussions, 2 pianos, 4 violons,
3 altos, 3 violoncelles.
Éditeur : Boosey&Hawkes.

Harrison Birtwistle a toujours été fasciné par le théâtre. Non seulement il se consacre à l'opéra depuis quarante ans – avec des succès qui vont de *Punch and Judy*, écrit en 1966-1967 pour le Festival d'Aldeburgh, à *The Last Supper*, composé en 1998-1999 pour la Staatsoper de Berlin –, mais il fut directeur musical du (Royal) National Theatre de Londres pendant les années soixante-dix et quatre-vingt, une période féconde où, entre autres choses, il apporta sa contribution à une célèbre production de *L'Orestie* d'Eschyle (1981). Cette fascination a également envahi ses œuvres de concert : son premier essai dans un genre embryonnaire de « théâtre instrumental » précède même son premier opéra. Dans la pièce pour ensemble instrumental *Tragoedia* (1965), les catégories formelles de l'ancienne tragédie grecque (*Prologue, Episodion, Stasimon*, etc.) servent de cadre. L'ouvrage se présente ainsi comme un drame musical puissant, mais abstrait, destiné à la salle de concert. Dans *Verses for Ensembles* (1968-1969), le compositeur mène cette idée de drame un peu plus loin en demandant aux instrumentistes de se déplacer sur scène : il s'agit de théâtraliser la structure de la pièce et de ritualiser davantage l'expérience du concert. Et dans l'une de ses partitions pour ensemble instrumental les plus réussies, *Secret Theatre* (1984), le drame se concentre sur l'opposition de deux groupes qu'il appelle « cantus » (la « mélodie infinie » qui chante tout au long de la pièce) et « continuum » (la musique d'« accompagnement », d'une nature plus verticale) ; ici, les mouvements des musiciens sur scène dramatisent la relation constamment changeante entre les deux groupes.

Birtwistle conçoit *Theseus Game* (« Le Jeu de Thésée ») comme une nouvelle version de l'idée mise en œuvre dans *Secret Theatre*. La disposition des musiciens est indiquée avec soin : les cordes sont groupées à l'avant et les percussions à l'arrière sur des estrades ; la mélodie quasi continue qui occupe le cœur de l'ouvrage est jouée en alternance par divers instrumentistes, qui viennent tour à tour se placer devant l'ensemble instrumental en position de soliste ; dans le fond se trouvent deux pupitres supplémentaires d'où, de temps à autre, des cuivres lancent des appels antiphoniques en direction de l'ensemble. C'est ainsi que se joue pour nous le drame de la pièce.

Birtwistle n'avait pas fait appel à deux chefs d'orchestre depuis sa « tragédie lyrique », *The Mask of Orpheus*, qui requiert des effectifs immenses. L'ensemble instrumental est ici divisé en deux groupes qui suivent chacun le tempo de l'un des chefs, ce qui donne deux flux temporels distincts. Ayant deux chefs à sa disposition, le compositeur a pu éviter d'écrire une musique excessivement complexe : c'est l'intersection des deux groupes qui permet d'aboutir à un résultat d'une séduisante complexité. Bien que les matériaux des deux groupes soient souvent similaires, la séparation demeure importante : une partie du drame vient de la manière dont la distance ou la proximité entre les deux groupes change constamment.

Le titre de l'œuvre fait allusion au mythe de Thésée, qui s'échappa du labyrinthe du Minotaure grâce au fil que lui donna Ariane, sa bien-aimée. Dans *Theseus Game*, le fil d'Ariane est figuré par la mélodie infinie qui tisse son chemin à travers le « labyrinthe » de l'ensemble instrumental. Birtwistle, comme il l'a expliqué lui-même, s'est intéressé ici à l'« idée de quelque chose qui ne se repose jamais » ; c'est cette strate mélodique qui donne à l'ouvrage une continuité telle qu'on a l'impression d'entendre une musique en état de transition permanente. Les parties de l'ensemble instrumental sont conçues en blocs et semblent revenir sans cesse au même endroit (comme on le ferait dans un labyrinthe) ; c'est donc la présence constante de la mélodie qui nous permet de trouver notre chemin auditif au sein de la complexité générale.

Le premier instrumentiste à prendre la partie de soliste, au début de la pièce, dès que l'ensemble instrumental a affirmé sa présence, est le premier violon. Libéré physiquement des autres musiciens, le solo ou « cantus » est également souvent affranchi des tempi des chefs. C'est ensuite la flûte qui vient se placer devant pour reprendre la mélodie, le début de son solo chevauchant la fin de celui du violon. Et le fil est ainsi prolongé : cor, basson, hautbois... chaque ligne virtuose s'enchaînant à la suivante. Un « superconcerto pour orchestre », comme l'a décrit très justement le compositeur. Le dernier soliste est le cor anglais, dont la ligne répétée se fragmente petit à petit et amène l'œuvre à sa conclusion, en duo avec la ligne de violon. On a nettement l'impression d'une arrivée lorsque

l'ensemble instrumental converge lentement sur *mi* (la note « favorite » du compositeur) et que la musique disparaît dans le néant. Peut-être, comme Thésée, avons-nous finalement réussi à sortir du labyrinthe.

Jonathan Cross

Traduction Dennis Collins
(extrait du livret du disque : Birtwistle, *Theseus Game / Earth Dances*, Deutsche Grammophon 20/21, n° 0029 477 0702)

Pierre Boulez
...*explosante-fixe*...

Composition : 1991-1995.
Création : le 13 septembre 1993, au conservatoire de Turin, par Pierre-André Valade (flûte MIDI), Sophie Cherrier et Chrystel Delaval (flûtes), et l'Ensemble Intercontemporain placé sous la direction David Roberston, l'œuvre a été réalisée à l'Ircam.
Commande : Fondation Total pour la Musique et Festival d'Automne à Paris
Dédicace : « Afin d'évoquer Igor Stravinski, de conjurer son absence ».
Effectif : flûte Midi solo, 2 flûtes solos, hautbois, hautbois/cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones ténor-basse, tuba, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse, ordinateurur en temps réel.
Éditeur : Universal Edition.

Parti d'un petit canevas publié en 1972 dans la revue britannique *Tempo* en hommage à Stravinski (un « originel » central formé de sept sons et six « transitoires » périphériques, chapeautés par l'épigraphe : « Afin d'évoquer Igor Stravinski, de conjurer son absence »), ...*explosante-fixe*... révèle une exploitation en « prolifération » typique de l'art de Pierre Boulez. Du canevas initial, le compositeur a en effet tiré plusieurs réalisations successives, vouées depuis lors à l'oubli. L'actuelle version de l'œuvre exploite l'Originel et les cinquième et septième Transitoires, donnant lieu à trois grands volets instrumentaux reliés entre eux par deux brefs interludes électroniques (intersticiels 1 et 2). Si l'œil identifie *a priori* un dispositif en quatre groupes (la flûte solo, les deux flûtes « co-solistes », l'ensemble instrumental et la partie électroacoustique), l'oreille décèle rapidement une autre organisation. C'est que loin d'un quelconque dialogue concertant opposant la voix du soliste à celle d'un accompagnateur, ...*explosante-fixe*... propose une écriture entièrement centrée sur la partie de flûte, que trois « doubles » s'ingénieraient à réfléchir et déformer sans cesse, chacun à sa manière : les deux autres flûtes en l'ornementant, l'ensemble instrumental en l'amplifiant et en l'enrichissant, et la partie électroacoustique en la démultipliant. Ainsi la flûte soliste se retrouve-t-elle au centre d'une vaste toile sonore formée par la démultiplication de son image, reflétée sous des formes variées, superposées jusqu'à parfois la noyer. Entièrement automatisée grâce à l'utilisation d'un programme de suivi de partition, la partie électroacoustique, réalisée à l'Ircam par Andrew Gerzso, est utilisée ici non seulement pour

réaliser certaines transformations du jeu de la flûte solo (touchant notamment la hauteur, le timbre ou le rythme) et offrir ainsi à l'instrument les moyens d'un nouveau dépassement mais aussi pour spatialiser le son sur le réseau des haut-parleurs. Suivant la très ancienne tradition des hommages funèbres, ...*explosante/fixe*... adopte l'idée du canon, repris ici non dans sa forme traditionnelle, mais comme principe de base, ainsi que s'en explique le compositeur : « *L'idée était de confier un même noyau à plusieurs instruments qui, se présentant à des registres différents, le parcourraient chacun de façon différente. Le noyau explosait dans ces différents parcours, mais chaque tessiture était absolument fixe. J'ai donc baptisé la pièce, très littéralement, ...explosante-fixe... Il s'agissait de reprendre cette vieille tradition de l'hommage par des canons, à la mémoire de Stravinski ; mais le canon, en tant que tel, ne m'intéressait absolument pas. J'ai réfléchi à cette forme d'écriture, pour la repenser d'une façon qui n'ait rien d'académique : si l'on se rend dans des couches différentes, si chacun suit des parcours différents à travers des niveaux alternants, on retrouve cette notion de canon, mais dégagée de ses fonctions imitatives traditionnelles.* » (Pierre Boulez, *Le texte et son pré-texte*, entretien avec Peter Szendy, *Genesis* n° 4, 1993).

Alain Galliani

Mercredi 9 février - 20h

Salle des concerts

Arnold Schönberg (1874-1951)*Dreimal tausend Jahre*, pour chœur, op. 50a
3'*De profundis* (Psaume 130), pour chœur, op. 50b*
5'**Klaus Huber (1924)*****Die Seele muss vom Reittier steigen*, pour violoncelle, baryton,
contre-ténor et 37 instrumentistes
31'

entracte

Luigi Nono (1924-1990)*Sarà dolce tacere*, pour 8 chanteurs solistes***
7'*Cori di Didone*, pour chœur et percussions
12'**Luigi Dallapiccola (1904-1975)***Canti di Prigionia*, pour chœur et instruments
25'**Kirsten Drope**, soprano***Mikhail Nikitoriv**, basse***Kai Wessel**, contre-ténor****Walter Grimmer**, violoncelle****Max Engel**, baryton****Eva-Maria Schappé, Kerstin Steube-König**, sopranos*****Maria van Eldik, Ulrike Becker**, altos*****Julius Pfeifer, Alexander Yudenkov**, ténors*****Torsten Müller, Mikhail Nikiforov**, basses*****SWR Vokalensemble Stuttgart****Ensemble Modern****Heinz Holliger**, directionCe concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique,
et sera diffusé le 14 mars à 15h.**Durée totale du concert (entracte compris) : 2h****Arnold Schönberg**
*Dreimal tausend Jahre*Composition : 20 avril 1949.
Création : 29 octobre 1949, à Fylkingen,
Suède, direction, Eric Ericson.
Éditeur : Schott

Cette brève pièce de vingt-cinq mesures seulement est composée sur un poème de l'auteur américain Dagobert D. Dunes que Schönberg avait eu l'occasion de rencontrer à New York. Comme *Israël exists again* (qui restera inachevé), *Dreimal tausend Jahre* célèbre la création de l'État d'Israël. Les paroles, portées par un chœur à quatre voix (sopranos, altos, ténors, basses), évoquent le retour des Juifs en Israël ainsi que le retour de Dieu en terre promise. La technique dodécaphonique est traitée ici avec une certaine liberté, inhabituelle chez Schönberg. L'écriture contrapuntique se déploie lentement en d'amples phrases *legato*, créant une atmosphère calme et recueillie. Dans la seconde partie, cette ambiance sera légèrement égayée par le « tintement » des voix de femmes chantant staccato, évocation pleine de délicatesse des sons et des chants annonçant le retour divin.

*De profundis*Commande : Fondation Koussevitzky.
Composition : 20 juin-2 juillet 1950.
Création : Cologne, 29 janvier 1954
(dir. Bernhard Zimmermann).
Éditeur : Israël Music Publications,
Tel Aviv, 1953

Dédié à l'État d'Israël, le Psaume 130 est la dernière œuvre achevée de Schönberg. Sur les conseils du chef de chœur Chemjo Vinaver, le texte de ce *De profundis* fut mis en musique dans sa version hébraïque. Écrite pour six voix mixtes utilisant aussi bien le parlé rythmé que le chanté, cette pièce de tempo lent mais d'une grande intensité dramatique repose sur de forts contrastes tant au niveau des dynamiques que des registres. La forme oppose une première partie mystérieuse où les voix de femmes sont accompagnées par les chuchotements des voix d'hommes, et une seconde utilisant toute la puissance sonore. L'écriture polyphonique, qui contient de nombreuses imitations, n'emploie pas une source mélodique préexistante mais un matériau dodécaphonique traité avec la plus haute exigence.

Max Noubel

Klaus Huber À l'âme de descendre de sa monture...*Die Seele muss vom Reittier steigen*

Composition : 2002.

Création à Donaueschingen

le 20 octobre 2002.

Effectif : violoncelle solo, baryton,

contre-ténor,

2 flûtes (fl. traversière).

1 hautbois (h^{tb} baroque), 2 clarinettes,

1 basson, contrebasson. / 2. 0. 2 (Tenor-

Barockpos. Alt-Barockpos). 1. / Théorbe.

2 harpes, percussions. / 2 violons

baroques, viole de gambe, cordes

(5/4/3/2/2).

Édition : Ricordi (Sy. 3559).

À l'âme de descendre de sa monture...

« Notre regard sur le monde est décalé.

Nous louchons tous. Notre œil louche. Notre oreille louche.

Et notre pensée est détournée par un puissant aimant.

La croissance, toujours la croissance. Le marché totalitaire. »

Klaus Huber, 29.4.2002

J'ai écrit il y a six ans dans la publication commémorative des « 75 ans de journées musicales à Donaueschingen »

(75 Jahre Donaueschinger Musiktage) :

« Selon l'analyse sociologique : soixante pour cent au moins, et même beaucoup plus, de la reproduction musicale et culturelle des sociétés d'aujourd'hui est une reproduction virtuelle, indirecte, numérisée et toujours plus manipulée. Cela suppose comme condition indispensable la foi absolue en la quantifiabilité de toutes les valeurs - y compris les valeurs humaines. La statistique est la souveraine incontestée par excellence qui finit par tout – presque tout – engloutir et faire disparaître dans la gueule de la consommation, aux profits considérables de bien trop peu... La « disparition de la réalité », troquée toujours plus à l'ère multimédia contre des réalités virtuelles, ne mène paradoxalement à aucune des libertés « superindividuelles » ardemment prônées de concert, mais en droite ligne à des potentiels de manipulation en développement toujours plus puissants. Conclusion : la réification de l'homme, inévitablement accompagnée de celle de ses arts, progresse irrésistiblement. » (Voir également : Klaus Huber, *Umgepflügte Zeit, Schriften und Gespräche (Temps labouré, écrits et entretiens)*, MusikTexte, Köln 1999)

Plus nous pénétrons profondément dans les potentiels de la musique en tant qu'art, plus il apparaît clairement que la musique n'existe pas sans transcendance. De manière encore plus drastique que dans les autres arts, la question se pose en elle de ce qui est « extérieur », ou matérialisable, et de ce qui est « intérieur », ou vivable sans être pour autant matériel. Dans ses racines les plus profondes, elle reste cependant quelque chose comme une représentation réelle du monde au milieu de sa temporalité.

Je suis en permanence poursuivi par de telles pensées, surtout lorsque je compose...

Pendant les douze années où j'ai travaillé sur la musique arabe et notamment sur sa théorie musicale classique, la réflexion sur le soufisme a accompagné mon cheminement.

C'est dans ce contexte que je suis tombé sur une ode du glorieux érudit universel Ibn Siná-Avicenne dans laquelle il illustre par des tableaux mystiques et aborde philosophiquement la course et le destin de l'âme humaine. Qu'on s'imagine : Avicenne, philosophe rationaliste précoce du tournant du premier millénaire, ne voyait aucune contradiction à chanter l'enseignement soufi de l'intégralité de la création dans une ode décrivant le cheminement existentiel de l'âme humaine.

Ernst Bloch a été l'un des premiers à se saisir de nouveau des problématiques d'Avicenne dans un texte de 1952 où il analyse également l'importance de la philosophie d'Avicenne et d'Averroès pour le développement de la pensée occidentale : *Avicenna und die aristotelische Linke (Avicenne et la gauche aristotélicienne)*, Éditions Suhrkamp, 1963)

Mais si maintenant je prétends que nous, artistes occidentaux, devrions – dans notre esthétique, mais aussi avec toute notre vie – nous ruer contre la vague de réification dominant un vaste présent, la question se pose de la manière dont nous pouvons lui opposer une résistance esthétique ancrée dans la rationalité et qui ne soit pas totalement inefficace.

Dans son discours prononcé à Francfort lorsque le prix Theodor W. Adorno lui a été remis (2001), Jacques Derrida a proposé une étonnante revalorisation de la pensée onirique. Derrida met en évidence une forte rationalité du rêve pouvant surpasser celle de la conscience éveillée, et ce à l'aide d'une chaîne de pensée rêvée et soigneusement reformulée par rien moins que Walter Benjamin.

Ne serait-il pas temps de reconnaître l'existence intérieure globale de l'homme, autrement dit son âme, comme une réalité rapportée tout aussi rationnellement à l'intégrité du monde que toutes les autres réalités extérieures ? Derrida a fait un premier pas dans cette direction.

Je reviens à l'ode d'Avicenne qui ne m'a plus lâché depuis. Elle m'a entraîné de la conception originale d'un concert pour violoncelle à l'œuvre représentée pour la première fois à Donaueschingen.

Alors que, toujours dans le sillage immédiat de l'ode d'Avicenne, j'avais déjà élargi la distribution des solistes, le présent m'a cette fois interrompu. En avril de cette année, j'ai lu une œuvre inédite du poète palestinien Mahmoud

Darwich, écrite en janvier 2002 dans Ramallah assiégée. Sa poésie m'a ému si profondément qu'elle m'a détourné de l'ode d'Avicenne, qui est néanmoins restée la base conceptuelle de ma composition, pour me ramener dans le présent.

Mais ce qui pour moi a été autant un immense étonnement qu'une confirmation, c'est que Darwich – consciemment ou inconsciemment – atteint dans l'une des strophes centrales de son poème (« À l'âme de descendre de sa monture et de marcher sur ses pieds de soie »), d'une manière qu'on ne peut pas ne pas entendre, la profondeur mystique d'Avicenne, mille ans après.

Réagissant au présent, je ne peux réagir autrement, j'espère apporter avec mon œuvre une contribution modeste contre la réification progressive de l'homme (et de son âme...), pour sauver l'humain, à une époque qui s'est prescrit d'autres objectifs. – Et ce pleinement conscient d'un présent d'une brutalité extrême, pas seulement en Palestine.

Un autre monde est possible.

Mahmoud Darwich m'est ici autant un modèle que, comme son opposé, mon reflet.

Que peut apporter la poésie, que peut apporter l'art dans un cas de conflit extrême, et que ne peut-elle pas ? À ce sujet, citons Darwich :

« La défense d'un monde, d'une époque en train de mourir, s'apparente à la réaction de petits organismes lorsqu'ils sont menacés par la tempête : ils se cachent entre les pierres, dans les fentes du sol, dans des trous, dans l'écorce des arbres.

La poésie n'est rien d'autre qu'exactement cela. Elle est chacun de ces petits êtres vivants qui ne possèdent pas la force qu'on leur suppose. Leur force réside dans leur extrême fragilité.

La poésie peut être d'une efficacité très inhabituelle, mais sa force est issue de la connaissance de la fragilité humaine. En ce qui me concerne, j'ai fait de ma propre fragilité une arme pour faire front aux tempêtes de l'histoire. ...

Le désespoir rapproche le poète de Dieu, le ramène à la genèse de l'écriture, au premier mot. Il punit la puissance de destruction des mensonges du vainqueur, car la langue de la désespérance est plus forte que celle de l'espoir. Le nom de Troie n'a pas encore été prononcé, et la poésie est le début du mot. ...

La poésie est toujours une recherche de ce qui n'a pas encore été dit. »

Mahmoud Darwich, *Palästina als Metapher, Gespräche über Literatur und Politik (La Palestine comme métaphore, entretiens sur la littérature et la politique)*, Palmyra-Verlag, Heidelberg, 1998.

Klaus Huber

Luigi Nono *Sarà dolce tacere*

Composition : 1960.
Création le 17 février 1961 à
Washington, dir. Frederick Prausnitz.
Effectif : 8 voix solistes.
Éditeur : Ars Viva, Mayence.

L'homme dans la région des Langhe du Piémont, à laquelle Pavese prête vie à travers ses mythes, ses perceptions, ses visions et l'évocation de la nature.

Trouver et retrouver les moyens de la communication, des paroles, des phonèmes qui, présents dans la langue sous forme apparemment "éclatée", seront transformés lors de la recomposition de cette dernière dans l'espace acoustique en éléments musicaux porteurs de sens.

Cori di Didone

Composition : 1958.
Création le 7 septembre 1958 à
Darmstadt, dir. Bernhard Zimmermann.
Effectif : chœur mixte, percussions.
Éditeur : Ars Viva, Mayence.

Les *Cori di Didone* sont dédiés à Wolfgang et à Hella Steinecke, en reconnaissance de tout ce qu'ils ont fait pour la musique dans l'Europe de l'Après-guerre ; il y a aussi une autre dédicace aux peintres et aux poètes qui se sont suicidés : Maïakovski, Essenine, Gorky, Pollock. Ungaretti : j'ai encore sa voix dans les oreilles ; il avait une façon particulière de prononcer les consonnes, il les tirait en longueur, alors qu'il glissait sur les voyelles. Cela avait pour conséquence une étrange exaspération des aspects phonétiques les moins caractéristiques de l'italien, et il en résultait comme une tragédie exaspérante que je retrouve dans sa poésie, dans le déchirement et dans la tragédie de Didon. (...) Dans les *Cori di Didone*, les vibrations des cymbales et celles des voix se confondent, surtout avec les vibrations des consonnes. La voix d'Ungaretti a été pour moi une très grande leçon musicale. J'avais déjà été dans les studios électroniques – le studio de musique concrète de Schaeffer à Paris, celui de Stockhausen à Cologne, et naturellement celui de Milan –, mais je ne sentais pas encore l'urgence de ces moyens. Il me semble que les *Cori di Didone* pressentent déjà d'autres possibilités. Les oscillations des cymbales de hauteurs différentes agissent pratiquement comme des générateurs de fréquence, et les

voix m'apparaissent parfois modulables comme des modulateurs en anneau, filtrées, additionnées, sous-traitées.

Luigi Nono

(« Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », in *Luigi Nono, Écrits*, Christian Bourgois Éditeur, 1993 ; traduction de l'italien : Anne-Lise Quendolo et Laurent Feneyrou).

La signification historique toute particulière (la relation amoureuse entre homme et femme) que revêt le mythe (ou la vérité) de Didon, se trouve ici élargie aux relations humaines, sans pour autant dénuer ce mythe de son actualité tragique : la tension d'une vie, dont l'extrême intensité favorise la force créatrice et humaine pour exploser soudain en tragédie ou frôler l'explosion : suicide ou mort de la société (pour parler comme Camus) ? Pour les chœurs, je me suis surtout inspiré de Maïakovski mais aussi de Toller, Arshile Gorky, Pavese et de Staël. Après *Il Canto sospeso* et *La Terra e la Compagna*, se développe ici ma technique relative à une nouvelle expressivité dans le chant, en constant rapport avec les deux forces qui constituent l'armature d'un texte : la phonétique et la sémantique. Les *Cori di Didone*, commande de la ville de Darmstadt, furent créés en 1958, lors d'un concert de la Westdeutscher Rundfunk invitée aux Internationale Ferienkurse für neue Musik.

Luigi Nono

(notice pour les Konzerte mit Neuer Musik, 1964, Bayerischer Rundfunk ; traduction de l'allemand : Anne-Sophie Doucet-Bon et Laurent Feneyrou).

Luigi Dallapiccola
Canti di Prigionia

Composition : 1938-1941.
Création : Rome, 11 décembre 1941,
direction F. Previtali.
Éditeur : Carisch.

L'officialisation de la campagne raciale par Mussolini le 1^{er} septembre 1938 fut l'événement déclencheur du projet des *Canti di Prigionia*. L'œuvre allait témoigner du sentiment de révolte de Dallapiccola contre un fascisme dévoilant chaque jour un peu plus son pouvoir répressif sur l'Italie. Face à ce régime totalitaire, seule la musique pouvait, selon lui, exprimer l'indignation. Pour donner une portée symbolique à son œuvre, Dallapiccola s'appuya sur des textes d'hérétiques célèbres, « d'individus qui avaient

combattu pour la liberté et pour le triomphe de la justice », qu'il confia à un chœur (formation privilégiée des œuvres les plus dramatiques de la maturité du compositeur) et à un ensemble instrumental composé de deux pianos, deux harpes, timbales, cloches et percussions. Il composa tout d'abord « La Prière de Mary » dont il avait découvert le texte dans le *Mary Stuart* de Stefan Zweig. Bien que cette œuvre possède une intense force expressive, qui culmine dans le « cri » collectif du *Libera me*, Dallapiccola prit conscience de la nécessité de donner une plus grande ampleur à son message en formant une sorte de triptyque. Deux autres volets furent ainsi ajoutés : « L'Invocation de Boèce », chantée uniquement par les voix de femmes, et composée sur un texte tiré de *La Consolation de la philosophie*, œuvre majeure écrite en prison avant l'exécution de l'auteur accusé de complot et de magie ; « L'Adieu de Savonarole », extrait de *La Méditation de Ferrare* sur le Psaume « In Te Domine speravi » (Mon espoir est en Toi, Seigneur) qui ne put être achevé à cause de l'exécution du prédicateur par ses opposants. Le langage musical des *Canti di Prigionia* fait une utilisation libre de séries dodécaphoniques associées de manière originale à des éléments diatoniques. Parmi ces derniers figure principalement le « Dies Irae », présent dès les premières mesures et qui parcourt l'ensemble du triptyque.

Max Noubel

Samedi 12 février - 20h

Salle des concerts

Olivier Messiaen (1908-1992)*Poèmes pour Mi*, pour soprano et piano

Action de grâces

Paysages

La maison

Épouvante

L'épouse

Ta voix

Les deux guerriers

Le collier

Prière exaucée

30'

entracte

Quatuor pour la fin du temps

pour clarinette, violon, violoncelle et piano

I Liturgie de cristal

II Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

III Abîme des oiseaux

IV Intermède

V Louange à l'Éternité de Jésus

VI Danse de la fureur, pour les sept trompettes

VII Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

VIII Louange à l'immortalité de Jésus

49'**Françoise Pollet**, soprano**Solistes de l'Ensemble Intercontemporain :****Hidéki Nagano**, piano**Alain Damiens**, clarinette**Ashot Sarkissjan**, violon**Pierre Strauch**, violoncelle

Coproducteur Cité de la musique/Ensemble Intercontemporain.

Durée du concert (entracte compris) : 1h50**Olivier Messiaen***Poèmes pour Mi*

Composition : 1936.

Création : le 28 avril 1937, à Paris, par
Marcelle Bunlet, soprano, et Olivier

Messiaen, piano.

Effectif : soprano, piano.

Éditeur : Durand.

Créé à Paris par Marcelle Bunlet accompagnée au piano par l'auteur, ce cycle de neuf mélodies a ensuite été orchestré par Messiaen la même année. Cette version pour soprano et grand orchestre devra cependant attendre 1946 avant d'être donnée au Théâtre des Champs-Élysées par l'Orchestre national de l'ORTF dirigé par René Désormière, avec la même Marcelle Bunlet comme soliste.

Le titre du cycle s'inspire du surnom « Mi » donné à Claire Delbos que l'auteur venait d'épouser, et le texte, conçu comme une libre paraphrase de textes bibliques, rend un hommage fervent à l'union des époux et à leur amour dont les dimensions tendent vers l'infini divin et naturaliste. Le style musical s'appuie notamment sur une utilisation mélodique des accords, considérés non plus comme des éléments hiérarchisés d'un langage tonal, mais tels des « accords-couleurs » qui renforcent, comme sur les jeux de l'orgue, un tracé mélodique. La déclamation vocale s'inspire, quant à elle, du chant grégorien par l'usage qu'elle fait des « cordes de récitation » psalmodiques (notes à hauteur fixe sur lesquelles le texte se déroule puis se conclut par un mélisme) et par la souplesse du rythme (calqué sur les appuis du texte et non sur la régularité des pulsations musicales). Comme dans le répertoire grégorien, deux éléments (le chant et l'orchestre) dialoguent en répons, ponctuent les sections musicales de longues vocalises jubilatoires (en référence aux « alléluias » du plain-chant) et réitèrent certaines formules trois ou sept fois (en référence à la symbolique des chiffres). C'est donc dans un esprit de synthèse que l'œuvre mêle la musique la plus ancienne et celle d'avant-garde (Messiaen venait en 1936 de fonder le Groupe Jeune-France). La synthèse se veut également mystique puisqu'elle rapproche, en les confondant, le symbolisme figuratif et l'abstrait, le domestique et le sublime, la foi et le doute, tentant par là même d'appréhender un état totalisant capable de rendre sensible la notion plus générale d'éternité.

Emmanuel Hondré

Olivier Messiaen
*Quatuor pour la fin
 du temps*

Composition : 1940.
 Création : le 15 janvier 1941 à Görlitz
 (Silésie), Stalag VIII, par Jean Le Boulaire,
 Henri Akoka, Étienne Pasquier,
 Olivier Messiaen.
 Effectif : violon, clarinette,
 violoncelle, piano.
 Éditeur : Durand.

« Je vis un ange plein de force, descendant du ciel, revêtu d'une nuée, ayant un arc-en-ciel sur la tête. Son visage était comme le soleil, ses pieds comme des colonnes de feu. Il posa son pied droit sur la mer et sur la terre, il leva la main vers le Ciel et jura par Celui qui vit dans les siècles des siècles, disant : Il n'y aura plus de Temps ; mais au jour de la trompette du septième ange, le mystère de Dieu se consommera. » (*Apocalypse de Saint Jean, Chapitre X*).

Conçu et écrit pendant ma captivité, le *Quatuor pour la fin du Temps* fut donné en première audition au Stalag VIII A le 15 janvier 1941, par Jean Le Boulaire (violoniste), Henri Akoka (clarinettiste), Étienne Pasquier (violoncelliste), et moi-même au piano. Il a été directement inspiré par cette citation de l'Apocalypse. Son langage musical est essentiellement immatériel, spirituel, catholique. Des modes, réalisant mélodiquement et harmoniquement une sorte d'ubiquité tonale, y rapprochent l'auditeur de l'éternité dans l'espace ou infini. Des rythmes spéciaux, hors de toute mesure, y contribuent puissamment à éloigner le temporel. (Tout ceci restant essai et balbutiement, si l'on songe à la grandeur écrasante du sujet !) Ce *Quatuor* comporte 8 mouvements. Pourquoi ? 7 est le nombre parfait, la création de 6 jours sanctifiée par le sabbat divin ; le 7 de ce repos se prolonge dans l'éternité et devient le 8 de la lumière indéfectible, de l'inaltérable paix.

Olivier Messiaen
 (préface de la partition)

Mardi 15 février - 20h

Salle des concerts

Arnold Schönberg (1874-1951)

Symphonie de chambre op. 9
 20'

Pierre Boulez (1925)

Cummings ist der Dichter... (1970-1986)
 13'

entracte

Elliott Carter (1908)

Reflexions, pour ensemble

Commande de l'Ensemble Intercontemporain et de la Cité de la musique.

Création mondiale

10'

Pierre Boulez

Dérive 2

24'

Accentus

Laurence Equibey, chef de chœur

Ensemble Intercontemporain

Pierre Boulez, direction

Concert enregistré par France Musiques, partenaire de l'Ensemble Intercontemporain pour la saison 2004-2005

Durée du concert (entracte compris) : 1h45

Arnold Schönberg *Symphonie de chambre* op. 9

Composition : 1906
Création : 8 février 1907 à Vienne par
le Quatuor Rosé et des membres de
l'Orchestre philharmonique de Vienne
sous la direction du compositeur.
Effectif : flûte/flûte piccolo, hautbois, cor
anglais, clarinette en *mi* bémol,
clarinette en *si* bémol/clarinette en *la*,
clarinette basse, basson, contrebasson,
2 cors, violon I, violon II, alto,
violoncelle, contrebasse.
Éditeur : Universal Edition

Dans un texte écrit aux États-Unis à l'âge de soixante-quinze ans (*Comment j'ai évolué*, 1949), Schönberg situe l'opus 9 (1906) à l'apogée de sa première période de composition. Avec cette *Première Symphonie de chambre*, il a la conviction d'avoir atteint « son propre style de compositeur » en étant notamment parvenu « à un progrès considérable dans la libération de la dissonance ». Bien qu'inscrite dans la tonalité générale de *mi* majeur, cette œuvre repose en effet sur un matériau étranger au système tonal. Schönberg y accumule des procédés tels que la prolifération des ambiguïtés harmoniques, le chromatisme et la gamme par tons (dans le premier thème du mouvement initial *Sehr rasch*, par exemple). Mais c'est surtout l'utilisation d'harmonies de quartes qui mine définitivement le sentiment tonal, et ce dès la première page, avec le signal du cor construit sur la succession *ré-sol-do-fa-si b-mi* b. Schönberg souligna lui-même le rôle fondamental de cet intervalle dans son *Traité d'harmonie* (1911) : « Ces quartes se répandent à travers l'œuvre entière de façon architecturale [...]. Elles n'apparaissent pas seulement en tant que mélodie ou simple effet d'accord impressionniste, mais leur caractère particulier pénètre la structure harmonique tout entière : ce sont des accords comme les autres. »

Quant à la forme générale de cette composition en un seul tenant, Alban Berg est le premier à en avoir cherché la combinatoire dans une analyse thématique qu'il publie en 1918. Il ramène la structure à l'imbrication d'un vaste premier mouvement de sonate avec les quatre moments de la symphonie traditionnelle (exposition / scherzo / développement/mouvement lent/récapitulation). L'extrême concentration de cette construction confère un caractère plutôt ramassé à la partition qui se retrouve dans l'effectif instrumental. Il s'agit en effet d'un orchestre réduit dans lequel tous les pupitres sont représentés à l'exception de la percussion. Après son installation aux États-Unis, Schönberg effectue une version pour grand orchestre de cet opus (comportant d'importantes modifications au niveau des parties secondaires et d'accompagnement), qu'il dirige pour la première fois à Los Angeles en 1935.

Corinne Schneider

Pierre Boulez *Cummings ist der Dichter...* (1970-1986)

C'est en 1952, alors que Pierre Boulez effectuait un séjour à New York, que son attention fut attirée par John Cage sur l'œuvre du poète américain E.E. Cummings. La plastique de la mise en page, le rôle du signe typographique et de la ponctuation, la découpe verbale, tout ce qui participe de la respiration du poème, devaient exercer une impression durable sur l'imagination du musicien. Il travaillait alors à une pièce pour chœur *a cappella*, *Oubli, signal lapidé*, sur des poèmes d'Armand Gatti ; c'est pour cette œuvre (aujourd'hui retirée du catalogue) qu'il eut l'idée d'une technique de composition dont l'importance n'a fait que grandir depuis : en prenant pour point de départ la transposition de séries de blocs harmoniques, il pouvait obtenir des complexes sonores dont les sons seraient fonction même de l'œuvre. À mi-chemin entre l'artisanat du piano préparé de Cage et la technologie des sons électroniques de Stockhausen, ces blocs se prêtent à un maniement assez souple pour figurer soit sous forme d'accords, soit en arpèges composés, déliés mélodiquement. Près de vingt ans plus tard, pour la composition de *Cummings ist der Dichter* (1970), c'est cette même matière que Boulez va réutiliser pour mettre en musique un poème évocateur du lien animiste qui se noue entre le chant des oiseaux et la plénitude de l'espace. Dès les premières mesures, nous sentons bien que les mélismes harmoniques du chœur, enveloppés par les timbres instrumentaux, forment le déploiement d'une sonorité unique. En outre, pour transposer musicalement l'aspect visuel du poème, Boulez use de l'éventail des techniques vocales allant du chant à la déclamation pure, mettant l'accent, ici sur les voyelles, là sur les consonnes ; en d'autres termes, en jouant sur l'opposition et la transition du son au bruit. La révision de l'ouvrage (1986) ne s'explique pas uniquement par des impératifs pratiques : si certains remaniements dénotent une expérience accrue de la direction d'orchestre (rééquilibrage des distributions vocales, coordination rythmique soumise à un contrôle unique), l'essentiel vise à l'amplification des sonorités d'origine (ce terme devant être pris au sens large, incluant les retours du texte sur lui-même). À la netteté abrupte des contours de la version initiale, s'est substitué un art subtil de la fluidité sonore, nimbant les sonorités premières dans un halo de figures dérivées.

Robert Piencikowski

Elliott Carter *Reflexions*

Composition : 2003-2004
Commande : Ensemble

Intercontemporain et Cité de la
musique.

Dédicace : à Pierre Boulez

Effectif : flûte/flûte piccolo/flûte en sol,
flûte/flûte piccolo, hautbois, cor anglais,
clarinette en si bémol/clarinette en mi
bémol, clarinette basse/clarinette
contrebasse/clarinette en si bémol,
basson, basson/contrebasson, 2 cors,
2 trompettes, 2 trombones ténor-basse,
3 percussions, piano, harpe, 2 violons I,
violon II, 2 altos, 2 violoncelles,
contrebasse.

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Avant le début vient le son de la pierre frappée – Pierre ! –, après quoi tout jaillit de six notes qui représentent les lettres B (*si* bémol dans la nomenclature allemande), O (*la* bémol), U (*do*, ou *ut*), L (*la*), E (*mi*) et Z (*ré* dièse).

Un compositeur, de quatre-vingt-seize ans, rend hommage à un autre, son cadet, se remémorant une amitié qui remonte à près d'un demi-siècle, à la création du *Marteau sans maître* de ce dernier, et qui, en bien des occasions avant celle-ci, vit le plus jeune des deux compositeurs présider à l'interprétation d'une œuvre de son aîné.

Sous les notes, donc, il y a des souvenirs, des réflexions. Ainsi, et sans cesse, les réflexions se poursuivent également au sein des notes et entre elles, où celles utilisées pour O et Z sont librement choisies par le compositeur pour créer une série qui comprend toutes les combinaisons possibles de trois hauteurs, tels l'accord parfait majeur (OUZ), l'accord parfait mineur (LUE), un fragment chromatique (OLB), un fragment par tons entiers (OBU), etc., assurant une constante variété dans le geste mélodique et l'harmonie.

Dans ces réflexions se rencontrent non seulement des notes mais des instruments – des personnages qui engagent de petites conversations, des duos (pour flûte et flûte alto, pour trompettes) et des solos (dont un pour un violoncelle qui joue une fausse note et se voit corriger par le reste de l'ensemble).

Elles sont peut-être parfois un peu zinzin, et zélées, zéphyriennes, zigzagantes, zazoues et zarbies.

Elliott Carter

Traduction Dennis Collins

Pierre Boulez *Dérive 2*

Composition : 1989-2002,
Création : le 21 juin 1990, à Milan,
Conservatoire G. Verdi, par l'Ensemble
Intercontemporain, dirigé par le
compositeur et le 14 septembre 2002 à
Lucerne dans sa version actuelle, par les
mêmes interprètes.

Dédicace : pour les 80 ans
d'Elliott Carter

Effectif : cor anglais, clarinette en *la*,
basson, cor, marimba, vibraphone, piano,
harpe, violon, alto, violoncelle.

Éditeur : Universal Edition.

Autre « étude » menée pour observer sous son verre grossissant un aspect singulier d'une pièce antérieure, *Dérive 2* s'attache à la conjugaison du temps et du rythme, dans le sillage des recherches alors récentes menées par György Ligeti. Pierre Boulez : « *En réfléchissant à certaines pièces de Ligeti, j'ai ressenti le besoin de me consacrer à un travail presque théorique sur le problème des périodicités, d'explorer systématiquement leurs superpositions, leurs décalages, leurs échanges ; et j'ai pu découvrir des phénomènes rythmiques qui ne me seraient jamais apparus spontanément* ». Écrite pour un ensemble de onze instruments, l'œuvre est dédiée au compositeur américain Elliott Carter, dont on sait qu'il n'a cessé d'explorer les phénomènes liés au temps musical. *Dérive 2* articule deux volets inversés, délimités par une longue note tenue à vide par le cor bouché et entendue à trois reprises : au début de l'œuvre, au milieu (c'est-à-dire au passage du premier au second volet) et en conclusion de la partition. Tout au long du premier volet, le tempo, parti d'un mouvement rapide, ne cesse de s'élargir, par paliers successifs. Il prend dans le second volet le chemin inverse, menant progressivement d'un tempo rapide à « Très vif ». Malgré son évidence, ce schéma général est contrarié dans le détail de l'écriture par le trouble incessant que vient jeter l'usage de procédés qui tendent à donner le sentiment inverse (démultiplication des valeurs, décalages rythmiques). La forme globale de l'œuvre entretient ainsi avec son contenu une relation fondamentalement ambivalente, où élargissement et accélération ne cessent de travailler l'un contre l'autre. Paradoxe rompu par la coïncidence finale qui, dans un tempo extraordinairement rapide, affirme enfin une direction générale, de façon presque brutale.

Alain Galliani

Mercredi 16 février - 20h

Salle des concerts

Francis Poulenc (1899-1963)*Un Soir de neige*

De grandes cuillers de neige
La bonne neige
Bois meurtri
La nuit le froid la solitude

Figure humaine

De tous les printemps du monde
En chantant les servantes s'élancent
Aussi bas que le silence
Patience
Riant du ciel et des planètes
Le jour m'étonne et la nuit me fait peur
La menace sous le ciel rouge
Liberté

entracte

Hanns Eisler (1898-1962)*Vier Stücke*

Gesang der Besiegten, op. 13 n° 2
Naturbetrachtung, op. 13 n° 3
Liturgie vom Hauch, op. 21 n° 1
Auf den Strassen zu singen

Drei Männerchöre

Kohlen für Mike
Ferner streiken: 50 000 Holzarbeiter
Bauernrevolution, op. 14 n° 1

Nouvelle instrumentation **Franck Krawczyk** : *Vier Chorlieder*

Bankenlied
Solidaritätslied
Das Einheitsfrontlied
Keiner oder alle

Accentus**Laurence Equilbey**, direction**Maciej Kotlarski**, ténor**Grégoire Fohet-Duminil**, baryton**Nicolas Krüger**, piano**Christine Comtet**, flûte/piccolo**Benjamin Dutboit**, clarinette/clarinette basse**Petru Iuga**, contrebasse**Franck Krawczyk**, accordéon**Abel Billard**, percussion

Coproduction Cité de la musique/Ensemble Intercontemporain/Accentus/Carré Saint-Vincent/Scène nationale d'Orléans.

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h45**Francis Poulenc***Un Soir de neige*

Composition : 1944

Dédicace : à Marie-Blanche de Polignac

Éditeur : Rouart-Lerolle

Petite cantate de chambre pour six voix mixtes ou chœur *a cappella*, *Un Soir de neige* s'inspire à nouveau de poèmes de Paul Éluard (le n° 1 est extrait du recueil *Dignes de vivre*, 1944, et les trois suivants de *Poésie et Vérité* 42). La composition a eu lieu pendant la Seconde Guerre, autour de Noël 1944. Poulenc, dédicant cette partition à Marie-Blanche de Polignac, s'excuse d'ailleurs de donner l'impression de ternir l'aspect féerique de cette fête, en écrivant : « *Pour le Noël de Marie-Blanche, tendrement, Francis, 25 décembre 44. Excusez cette cantate sur la neige, tout à coup pleine de boue* ». L'hiver s'y trouve en effet associé à la mort et à la neige, notamment par des harmonies rares et glacées qui contrastent avec l'espoir véhément de *Figure humaine* ; *Un soir de neige* traite au contraire de la solitude de l'homme face à la nature ambivalente (« Bonne neige le ciel noir », « Le froid brûlant »), face à la pression de la mort (« la masse absolue ») ou face à la difficulté de vivre pour tous (« La foule de mon corps en souffre / Je m'affaiblis je me disperse / J'avoue ma vie j'avoue ma mort j'avoue autrui »). *De grandes cuillers de neige* signe cette idée de solitude par un unisson insistant (alors que le poème parle de « nous »), comme une lointaine référence aux intonations grégoriennes que viendront étoffer de profondes harmonies. *La bonne neige* joue sur la persistance des notes tenues (pédales). *Bois meurtri* (mêlant alexandrins et octosyllabes) déploie d'emblée de splendides harmonies qui montrent de manière exemplaire comment l'harmonie de Poulenc sait, à certains moments choisis, donner une dimension insoupçonnée au mot.

*Emmanuel Hondré**Extrait du livret du CD Francis Poulenc "Figure humaine"**Chœur de Chambre Accentus – Laurence Equilbey**Naïve*

Figure humaine « Pendant l'Occupation, quelques privilégiés, dont j'étais, avions le réconfort de recevoir, au courrier du matin, de merveilleux poèmes dactylographiés, en bas desquels, sous des noms d'emprunt, nous devinions la signature de Paul Éluard. C'est ainsi que j'ai reçu la plupart des poèmes de *Poésie et Vérité 42* », raconte Francis Poulenc. Expression de la douleur et de la solitude, évocation de la mort et de la folie meurtrière des hommes laissant pourtant percer une lueur d'espoir : les textes ne pouvaient que l'émouvoir au plus profond. Sans se considérer comme un musicien engagé politiquement, il met en musique dans *Figure humaine* – qu'il espère voir créer le jour de la Libération – sept poèmes de ce recueil (dont le titre fait référence à *Dichtung und Wahrheit* de Goethe) et un extrait de *Sur les pentes intérieures (Patience)*. Il confie son hymne à la liberté à un chœur *a cappella*, souhaitant « que cet acte de foi puisse s'exprimer sans le secours instrumental, par le seul truchement de la voix humaine ».

Publiée clandestinement pendant la guerre, la cantate adopte essentiellement une écriture verticale favorisant l'intelligibilité du texte. Elle n'en multiplie pas moins les contrastes : effets de spatialisation engendrés par l'utilisation du double chœur ; diversité des combinaisons vocales ; opposition des registres ; miroitements de l'harmonie, tour à tour sombre et tendue ou transparente et lumineuse. La poésie d'Éluard inspire des pages à la feinte insouciance ou au lyrisme mélancolique, violentes et nerveuses ou rêveuses et nostalgiques. Tout en refusant le pathos, l'œuvre musicale met au jour une tragédie intérieure et dramatise le cycle poétique, qui trouve son couronnement sur l'ultime mot, « Liberté », énoncé sur un accord majeur déployé sur quatre octaves (les sopranos culminent sur un contre-*mi*), au terme d'un *accelerando* irrésistible. Poulenc était particulièrement heureux de sa dernière pièce, comme il l'écrit à Pierre Bernac : « Imaginez que le chœur final (double) est fait de vingt quatrains de même rythme [...]. Vous voyez d'ici la gymnastique des modulations et la précision des inflexions. En définitive, je crois que c'est trouvé. Il y a en tout cas une grande unité due au sens unique du poème. »

Lors de la Libération, il mettra en évidence la partition de *Figure humaine* à sa fenêtre, sous le drapeau français, témoignant ainsi de la valeur symbolique qu'il accordait à l'œuvre.

Composition : été 1943.
Création : Londres, le 25 mars 1945 par les chœurs de la BBC sous la direction de Leslie Woodgate.
Dédicace : à Pablo Picasso.
Éditeur : Rouart Lerolle

Hanns Eisler

Gesang der Besiegten et *Naturbetrachtung* op. 13 n° 2 et n° 3.
Composition : 1928-1929.
Création : le 27 janvier 1929 à Berlin, par le Berliner Schubert-Chor sous la direction de Karl Rankl.
Éditeur : Universal.
Liturgie vom Hauch op. 21 n° 1.
Composition : 1930. Éditeur : Universal.
Auf den Straßen zu singen op. 15.
Composition : fin 1928. Création : 1929, sous la direction de Karl Rankl.
Éditeur : Universal.
Kohlen für Mike op. 35 n° 1.
Composition : printemps/été 1930.
Création : mai 1931 à la Philharmonie de Berlin. Éditeur : Breitkopf & Härtel.
Ferner streiken: 50 000 Holzarbeiter op. 19 n° 1. Composition : octobre 1929. Éditeur : Universal.
Bauernrevolution op. 14 n° 1.
Composition : septembre 1928.
Création : janvier 1929 par le Berliner Schubert-Chor sous la direction de Karl Rankl. Éditeur : Universal.
Solidaritätslied op. 27 n° 1.
Composition : 1931.
Bankenlied op. 48 n° 1.
Composition : automne 1931.
Création : novembre 1931 par Ernst Busch et le Uthmann-Chor sous la direction de Hanns Eisler. Éditeur : Breitkopf & Härtel.
Einheitsfrontlied.
Composition : décembre 1934 à Londres ; 1948 à Prague (version pour chœur et orchestre symphonique). Éditeur : Breitkopf & Härtel.
Keiner oder alle.
Composition : décembre 1934 à Londres (version pour voix soliste et piano) ; mai 1958 (version pour chœur et ensemble instrumental). Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Contrairement à Francis Poulenc, dont la résistance reste intérieure et humaniste, Hanns Eisler place son art au service de revendications politiques. Il collabore avec le groupe d'*agitprop* (groupe agitation et propagande) « *Das rote Sprachrohr* » (Le Porte-voix rouge) et publie des critiques musicales dans le journal *Die rote Fahne (Le Drapeau rouge)* à partir de 1927. Il refuse dès lors de produire de la musique pour les traditionnelles institutions bourgeoises. « *Le public conventionnel ne me convenait pas. Je voulais dire quelque chose de nouveau et il me fallait donc de nouveaux auditeurs. Je me vis ainsi contraint de recommencer à zéro* », déclarera-t-il ensuite. Ses chœurs destinés au mouvement des chanteurs ouvriers, ses chansons de masses, musiques de scène et de film témoignent de son engagement pour une musique de combat (*Kampfmusik*). Mais si Eisler se détache du langage atonal prôné par son professeur Schönberg, il ne refuse pas pour autant la complexité. Il condamne en effet la simplification extrême de l'écriture des chœurs d'ouvriers de cette époque. Ses partitions adoptent un langage tonal, sans exclure les recherches harmoniques ; l'homorythmie de marches énergiques alterne avec des entrelacements contrapuntiques élaborés ; la variété des textures donne la sensation d'une véritable orchestration de l'effectif, où les voix sont parfois traitées de façon quasi instrumentale. Par ailleurs, la déclamation mélodique révèle l'influence de l'acteur et chanteur Ernst Busch, avec lequel Eisler collabore activement à partir de 1929.

Ce répertoire – souvent sur des textes de Bertolt Brecht – vise à stimuler une prise de conscience politique et sociale. Il incite les classes populaires à combattre, comme dans *Gesang der Besiegten*, lequel fait référence à un événement tragique : le soulèvement des ouvriers viennois du 15 juillet 1927, réprimé avec violence (86 morts et 1100 blessés). Ce n'est qu'une fois la victoire acquise qu'il sera permis de contempler la nature, affirme *Naturbetrachtung*. En mettant en scène les victimes de la société capitaliste, *Liturgie vom Hauch* dénonce l'ordre et la tranquillité qui reposent seulement sur l'indifférence hypocrite et sur la répression. La pièce oppose des images brutales et crues à une évocation de la paix : *Über allen Gipfeln ist Ruh...* (Au-dessus des sommets, le calme...). Ces vers intercalés

avec une ironie grinçante dans le texte de Brecht sont empruntés au célèbre *Wanderers Nachtlied* (Chant nocturne du voyageur). *Auf den Straßen zu singen* invite les opprimés à manifester, sur un texte de David Weber (pseudonyme de Robert Gilbert) de Goethe : Eisler a souvent mis ce poète en musique, avant d'entamer sa collaboration avec Brecht. La situation du prolétariat n'est pas propre à l'Allemagne, comme le montrent *Kohlen für Mike* et *Ferner streiken : 50 000 Holzarbeiten*. La première pièce évoque les conséquences du krach boursier d'octobre 1929 aux États-Unis. La seconde s'attache au thème de la grève – sujet central chez les artistes engagés – sur un texte américain traduit en allemand par Ilse Kulczar. *Bauernrevolution* rappelle que l'asservissement des humbles dure depuis des siècles : Eisler actualise ici une ancienne chanson de la révolte paysanne allemande de 1525 et mêle plusieurs textes de cette époque. Comme les trois morceaux précédents, *Solidaritätslied* célèbre la solidarité caractéristique du mouvement ouvrier ; cette chanson est extraite de *Kuhle Wampe* (Panses glacées), film d'agitation communiste tourné en 1932 par Slatan Dudow. *Bankenlied*, *Das Einheitsfrontlied* et *Keiner oder alle* en appellent à l'insurrection, seul moyen, selon le musicien, d'obtenir des changements radicaux. L'activisme d'Eisler ainsi que ses origines juives le contraindront à l'exil lors de l'arrivée au pouvoir de Hitler. Et c'est ce passé de militant qui entraînera son expulsion des États-Unis après la guerre, la voix du résistant apparaissant une fois de plus comme une menace contre l'ordre établi.

Hélène Cao

Vendredi 18 février - 20h

Salle des concerts

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Variations Goldberg, aria avec 30 variations BWV 988

Aria

Variatio 1 a 1 Clav.

Variatio 2 a 1 Clav.

Variatio 3 a 1 Clav. Canone all' Unisuono

Variatio 4 a 1 Clav.

Variatio 5 a 1 ovvero 2 Clav.

Variatio 6 a 1 Clav. Canone all Seconda

Variatio 7 a 1 ovvero 2 Clav. Al tempo di Giga

Variatio 8 a 2 Clav.

Variatio 9 a 1 Clav. Canone alla Terza

Variatio 10 a 1 Clav. Fughetta

Variatio 11 a 2 Clav.

Variatio 12 Canone alla Quarta

Variatio 13 a 2 Clav.

Variatio 14 a 2 Clav.

Variatio 15 a 1 Clav. Canone alla Quinta in moto contrario

Variatio 16 Overture a 1 Clav.

Variatio 17 a 2 Clav.

Variatio 18 a 1 Clav. Canone alla Sesta

Variatio 19 a 1 Clav.

Variatio 20 a 2 Clav.

Variatio 21 Canone alla Settima

Variatio 22 Alla breve a 1 Clav.

Variatio 23 a 2 Clav.

Variatio 24 Canone all' Ottava a 1 Clav.

Variatio 25 a 2 Clav.

Variatio 26 a 2 Clav.

Variatio 27 Canone alla Nona

Variatio 28 a 2 Clav.

Variatio 29 a 1 ovvero 2 Clav.

Variatio 30 a 1 Clav. Quodlibet

Aria da capo

Pierre Hantaï, clavecin

Durée totale du concert (entracte compris) : 2h

J.S. Bach
Variations Goldberg

Composition: vers 1740.
Publication : 1741-1742 chez Schmid,
Nuremberg (Partie IV de la
Clavierübung).

La plus vaste partition que Bach ait jamais consacrée au clavier se base sur le thème d'une aria du *Clavierbüchlein* dédié à sa seconde épouse Anna Magdalena Wülken, aria qui daterait de 1725 selon les sources traditionnelles, mais selon des sources plus récentes, peut-être seulement de 1740, année de la composition des *Variations*. Constituant la quatrième et dernière partie de la *Clavierübung*, les *Variations Goldberg* ont été publiées en 1741 ou 1742. Pour les circonstances de leur composition, le biographe de Bach Alberto Basso considère comme fort sujette à caution l'anecdote traditionnellement répétée selon laquelle la commande aurait émané du comte de Keyserling, ambassadeur de Russie à la cour de Dresde, lequel aurait souffert d'insomnies et avait besoin de musique pour s'endormir... Cette commande aurait été transmise par Johann Gottlieb Goldberg, ancien élève de Bach et musicien de ladite cour. Rien ne confirme cette histoire et la partition ne mentionne nulle part le nom du commanditaire.

L'important est évidemment ailleurs, dans la place que ce cycle occupe dans l'histoire de la variation. On ne compte plus depuis le XV^e siècle les doubles et variations diverses, ornementales ou harmoniques, qui jalonnent la littérature pour clavier. Mais pour la première fois, un édifice a été bâti qui donne au genre toute sa modernité, d'une envergure et d'une densité qui révèlent des possibilités techniques insoupçonnées et représentent un défi que quatre-vingts ans plus tard Beethoven seul sera apte à relever avec les *Variations Diabelli*.

Trente variations constituent le cycle Goldberg, lequel s'achève sur une redite de l'aria initiale. Le thème à l'allure de sarabande est bipartite, dans le ton de sol majeur (trois variations, les n° 15, 21 et 25, seront en mode mineur). Les variations sont conçues par groupe de trois, chaque groupe se terminant par un canon qui utilise les intervalles en augmentation (var 3 : canon à l'unisson ; var. 6 : canon à la seconde ; var. 9 : canon à la tierce, etc.). Certaines variations correspondent à des genres précis : fuguette (var. 10), ouverture (var. 16), ou divertissement polyphonique appelé « *quodlibet* » (var. 30). Une dizaine de variations, surtout dans la seconde moitié du cycle, prévoient l'usage des deux claviers du clavecin. Leur transposition au piano constitue une épreuve technique souvent périlleuse.

André Lischke

Samedi 19 février - 20h

Amphithéâtre

Pierre Boulez (1925)

Incises, pour piano*
11'

Deuxième Sonate, pour piano**
30'

1. Extrêmement rapide
2. Lent
3. Modéré, presque vif
4. Vif

entracte

Douze Notations, pour piano*
10'

1. Fantastique – Modéré
2. Très vif
3. Assez lent
4. Rythmique
5. Doux et improvisé
6. Rapide
7. Hiératique
8. Modéré jusqu'à très vif
9. Lointain – Calme
10. Mécanique et très sec
11. Scintillant
12. Lent – Puissant et âpre

Troisième Sonate, pour piano***
20'

1. Formant 2 – Trope
Texte, Parenthèse, Glose, Commentaire
2. Formant 3 – Constellation
Mélange points et blocs, Points 3, Blocs II, Points 2, Blocs I, Points 1

Première Sonate, pour piano***
10'

1. Lent
2. Assez large

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain :

Hidéki Nagano, piano*

Dimitri Vassilakis, piano**

Michael Wendeborg, piano***

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h50

Un demi-siècle sépare les *Douze Notations* (1945) d'*Incises* (1994-2001), bornes de l'œuvre pour piano seul de Pierre Boulez. La dernière, *Incises* qui ouvre le concert, occupe dans cet ensemble une place particulière. Le compositeur revient au piano soliste à la faveur d'une commande après une interruption de près de quarante ans, pendant lesquels son style aura considérablement évolué. Instrument de « l'enfance musicale », comme il le dit joliment lui-même, médium naturel des premiers essais de composition, moyen d'expression privilégié par lequel Boulez s'affirme dans l'après-guerre, le piano avait disparu en tant qu'instrument soliste après la *Troisième Sonate* (1956-1957) et le deuxième livre de *Structures* pour deux pianos (1956-1961), pour être intégré parfois dans des configurations instrumentales plus vastes, « absorbé » alors par d'autres éléments qui en prolongent, en complètent ou en contredisent les sonorités.

Pierre Boulez *Incises*

Composition : 1994-2001.
Création : 21 octobre 1994 à Milan,
Teatro alla Scala par les candidats au
concours Micheli, puis par Dimitri
Vassilakis pour la version complète
le 4 février 1995 au Théâtre de Caen.
Effectif : piano solo.
Éditeur : Universal Edition.

Plus fluide, plus limpide aussi, que les œuvres de jeunesse, *Incises* n'a pourtant rien d'assagi : la virtuosité de la pièce est au service d'un dynamisme rythmique furieux, dans un style de toccata. En un seul mouvement, elle déroule dans une première partie une ligne ininterrompue qui entrelace des traits reconnaissables (fusées, notes répétées, arabesques). La seconde partie se compose de trois passages résonants, en accords dans l'extrême grave, entrecoupés de séquences rythmiques obstinées. La pièce, tout à fait représentative du dernier style de Boulez, a fait l'objet de plusieurs prolongements depuis sa première version, cette dernière ayant elle-même donné naissance à une nouvelle œuvre, *sur Incises* (1996-1998), pour petit ensemble formé de trois pianos, trois harpes et trois percussions.

Douze Notations

Composition : 1945- rév. 1985.
Création : 12 février 1945 à Paris par
Yvette Grimaud.
Effectif : piano solo.
Éditeur : Universal Edition.

À l'autre extrémité de la production pianistique, les *Douze Notations*, écrites à vingt ans, apparaissent rétrospectivement comme une sorte de carnet d'esquisses. L'apprenti y fait montre de sa palette d'invention, dans un cycle de variations dodécaphoniques « sans thème » et très contrastées. Ainsi placées au centre du concert, dans le voisinage immédiat des œuvres ultérieures, les *Notations* ne révèlent que mieux quelques-uns des traits que Boulez

développera plus tard : dualité entre pièces méditatives, statiques ou résonantes, et pièces plus capricieuses ; exploitation des qualités acoustiques du piano, des registres pour clarifier la texture musicale ; présence d'un « cadre » d'écriture stricte où l'idée musicale peut jaillir. Elles laissent aussi filtrer quelques-unes des influences marquantes de cette période de formation et de gestation stylistique, notamment le Schönberg de l'atonalité, le Bartók des ostinatos et des musiques nocturnes, le travail rythmique de Messiaen ainsi que certaines tournures d'André Jolivet. Cinq des *Douze Notations* (I, II, III, IV, VII) ont été orchestrés par Pierre Boulez depuis 1980.

Deuxième Sonate

Composition : 1948.
Création : 29 avril 1950 à Paris, École
Normale de Musique,
par Yvette Grimaud.
Éditeur : Heugel.

De part et d'autre de cette œuvre de jeunesse se tiennent les deux œuvres majeures de la production, plus ambitieuses quant à leur propos et dans leurs proportions. La *Deuxième Sonate*, œuvre dense, dramatique, au caractère hérissé et à l'expression paroxystique, se mesure au modèle classique pour mieux le pulvériser et affirmer son être propre. Contemporaine des premiers essais critiques du compositeur, elle projette les références dans un creuset incandescent où se préparent l'unification du langage boulezien et la distanciation d'avec la conception schönbergienne de la série : morcellement de la série en structures autonomes ; opposition d'écriture entre figures à fonction thématique et structures athématiques, amorphes, où priment l'intervalle et son effacement dans le travail de développement rythmique ; esprit de déduction qui opère par dérivations progressives ; conception du deuxième mouvement en forme de trope, c'est-à-dire de variation proliférant à partir du texte simple initial ; principe de développement alternatif du quatrième mouvement, repris de Stravinski, où s'opposent une fugue en dissolution progressive et une structure thématique conduite à l'éclatement.

Troisième Sonate

Composition : 1956-1957.
Création : 25 septembre 1957 lors des
Cours d'été de Darmstadt,
par Pierre Boulez.
Effectif : piano solo
Éditeur : Universal Edition.

Distante d'une dizaine d'années, la *Troisième Sonate* voit le jour dans un tout autre univers poétique et intellectuel. Se plaçant parmi les premières manifestations de l'œuvre dite « ouverte », la sonate prévoit plusieurs itinéraires possibles à l'intérieur de la partition, ainsi qu'un jeu de parenthèses optionnelles, qui laissent à l'interprète une liberté toute relative de parcours et d'agencement. À travers cette

recherche d'une œuvre à l'architecture labyrinthique, ramifiée, en expansion, qui ne se réduise pas à l'énoncé univoque d'une trajectoire simple, Boulez entendait répondre, avec les moyens propres de la musique, à l'évolution de la structure du récit dans le roman contemporain. Apparaissait également la nécessité de trouver une conception formelle fluide qui soit à la hauteur de la mobilité, de la relativité du vocabulaire et de la syntaxe musicale nouvelle. Sur ce chemin, Boulez découvre le « Livre » mallarméen dont Jacques Scherer publie à cette époque des extraits. C'est une révélation. Mallarmé écrit : « *Un Livre en maints tomes, un Livre qui soit un Livre architectural et prémédité et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses* ». Aspiration à la totalité inachevable, responsabilité de la Lettre envers la Page et de la Page au regard du Volume, recherche d'un anonymat de l'opérateur-interprète qui s'efface devant le Texte : autant de points sur lesquels la *Troisième Sonate* rejoint intimement le projet du « Livre » mallarméen. Des cinq mouvements initialement prévus – que Boulez appelle des « formants » – seuls deux sont aujourd'hui édités et joués : « Trope » et « Constellation (- Miroir) ».

Première Sonate

Composition : 1946.
Création : 1946 à Paris
par Yvette Grimaud.
Effectif : piano solo.
Éditeur : Amphion.

La *Première Sonate* (1946), juste un an après les *Douze Notations*, sonne comme une prise de parole tranchante. Elle indique avec assurance la voie à suivre : celle de la Seconde École de Vienne dont Boulez vient tout juste d'assimiler les techniques – et avec quelle rapidité – auprès de René Leibowitz. Elle affirme aussi un ton nouveau, tour à tour véhément et méditatif, parcouru de touches délicates et de traits rageurs, de lignes souples et d'interruptions subites. On pense au portrait que Jean-Louis Barrault fit du jeune Boulez de vingt ans : « *Hérissé et charmant comme un jeune chat, il dissimulait mal un tempérament sauvage très plaisant [...]. À cette époque, il vivait "toutes griffes dehors", "à l'écorché". Il n'épargnait personne, ou presque. Il était mordant, agressif, irritant parfois ; sa peau lui faisait mal [...]. Mais derrière cette sauvagerie anarchiste, nous sentions dans Boulez la pudeur extrême d'un tempérament rare, une sensibilité à fleur de peau, voire une sentimentalité secrète...* »¹. Deux mouvements opposés : l'un, généralement calme, compose une texture souple, parfois déchirée de coups de canif nets, alternant dans la seconde section avec des interventions en

staccato ; l'autre, après une introduction très webernienne, est une toccata en mouvement régulier, trouée par des sections plus souples et liées. Curieusement, l'envol allègre que représente cette *Première Sonate* n'est pas sans annoncer certains traits du style tardif de Boulez, notamment la seconde partie d'*Incises*, par laquelle s'ouvre ce concert.

Cyril Beros

¹ Jean-Louis Barrault, « Pierre Boulez », *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault*, « La musique et ses problèmes contemporains », 2^e année, 3^e cahier, Julliard, 1954, pp 3-6.

Dimanche 20 février - 16h30

Salle des concerts

Giuseppe Verdi (1813-1901)*Messa da Requiem*, pour soli, chœur mixte et orchestre

1. Requiem e Kyrie (choeur, solistes)
2. Dies Irae (choeur) – Tuba Mirum (chœur, basse) – Liber scriptus (mezzo soprano, chœur) – Quid sum miser (soprano, mezzo soprano, ténor) – Rex tremendae (solistes, chœur) – Recordare (soprano, mezzo soprano) – Ingemisco (ténor) – Confutatis (basse) – Lacrymosa (solistes, chœur)
3. Offertorio (solistes)
4. Sanctus (double chœur)
5. Agnus Dei (soprano, mezzo soprano, chœur)
6. Lux aeterna (mezzo soprano, ténor, basse)
7. Libera me (soprano, chœur)

Valérie Millot, soprano**Sylvie Brunet**, mezzo**Eric Salha**, ténor**Suren Shahi-Djanyan**, basse**Chœur de l'Académie de l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie****Daniel Bargier**, chef de chœur**Orchestre de l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie****Oswald Sallaberger**, direction

Coproducteur Cité de la musique, Opéra de Rouen/Haute Normandie.

Durée totale du concert : 1h40**Giuseppe Verdi**
Messa da Requiem

Composition : 1873-1874.

Création : le 22 mai 1874 en l'église

San Marco de Milan sous la direction

du compositeur.

Effectif : 3/2/2/4 - 4+4/4/3/1 - timbales -

grosse caisse - cordes.

Editeur : Ricordi

Lorsque meurt Rossini, le 13 novembre 1868, Verdi se montre très touché. Il lance auprès de son éditeur, Tito Ricordi, l'idée d'un Requiem à sa mémoire écrit par dix sommités musicales italiennes et exécuté le jour anniversaire de sa disparition, en son fief de Bologne. Lui-même s'octroie le finale, le *Libera me*. La *Messa pour Rossini* est composée, mais diverses raisons font échouer son exécution. Elle vivra cependant au travers de la *Messa da Requiem*, dans laquelle Verdi reprend tout naturellement le fragment inutilisé.

Dès l'abandon du projet de la *Messa pour Rossini*, Verdi envisage d'écrire un *Requiem*. En avril 1873, il se fait restituer le manuscrit du *Libera me*. Le 22 mai, la disparition d'Alessandro Manzoni lui fournit l'impulsion décisive. Profondément affecté, Verdi n'a pas le cœur d'assister aux funérailles. Dès le lendemain, il écrit à Ricordi : « *Je viendrai sous peu me recueillir sur sa tombe, seul et sans être vu, et peut-être (après plus ample réflexion et après avoir pesé mes forces) pour proposer quelque chose afin d'honorer sa mémoire.* » Le 2 juin, il se recueille sur sa tombe au Cimetière Monumental de Milan. Le lendemain, par l'intermédiaire de Ricordi, il propose au maire de la capitale lombarde l'exécution d'un Requiem lors des cérémonies solennelles qui commémoreront le premier anniversaire de la mort du poète. L'idée est acceptée. Même s'il ne reprend pas à l'identique le *Libera me* composé pour Rossini, l'essentiel en est conservé. Par ailleurs, grâce aux répétitions textuelles, la musique de ce mouvement sert de noyau à celle de deux autres morceaux : l'*Introit* (avec le *Requiem*) et la Séquence (avec le *Dies irae*). Dans le *Lacrymosa*, extrait lui aussi de la Séquence, Verdi réutilise la musique d'un beau duo provenant du quatrième acte de *Don Carlos* (1867), qu'il avait été contraint de couper pour se plier aux exigences horaires du public de l'Opéra de Paris : Philippe II y pleure auprès de son fils la mort du marquis de Posa, assassiné par l'Inquisition (« Qui me rendra ce mort... »).

Si Verdi achève la partition à temps, les préparatifs du concert posent de nombreux problèmes techniques, politiques et liturgiques. Le 22 mai 1874, l'auteur dirige lui-même la première, en l'église San Marco. Le *Requiem* est repris trois fois à la Scala, puis donné à Paris, New York, Londres et Vienne. Pour la création anglaise, le 15

mai 1875, Verdi présente une nouvelle version du *Liber scriptus* (Séquence) : au lieu d'une fugue pour chœur et orchestre, le public londonien découvre le solo de mezzo-soprano que l'on connaît aujourd'hui.

L'œuvre s'ouvre dans le plus grand recueillement et se referme sur le murmure effrayé de la soprano solo, en équilibre au-dessus du gouffre, au bord de l'anéantissement. Entre-temps, la partition sera passée par les sentiments les plus contrastés, d'un lyrisme presque sensuel, de l'humble supplique à la violence abasourdissante du *Dies iræ*, peinture effrayante du Jugement dernier.

Théâtral ou religieux, ce *Requiem* ? Verdi se préoccupait peu de cette question, lui qui adopta envers la religion une attitude ambiguë, marquée de respect, de conservatisme et d'incrédulité. « *La mort, c'est le néant. Le Ciel est une vieille fable* », crie Iago à la fin de son Credo, dans *Otello*. Verdi, qui n'était guère plus convaincu de l'existence d'un au-delà, écrit son *Requiem* pour les vivants, non pour les morts ou pour Dieu. Et l'œuvre n'est pas théâtrale : elle n'est que profondément humaine.

Claire Delamarche

Mardi 22 février - 20h

Salle des concerts

Richard Wagner (1813-1883)

Parsifal, prélude

10'

Arnold Schönberg (1874-1951)

Friede auf Erden, pour chœur mixte à 8 voix a cappella op. 13

10'

A Survivor From Warsaw, pour récitant, chœur d'hommes et orchestre op. 46

9'

Die glückliche Hand, drame en quatre scènes pour baryton solo, mimes, petit chœur et orchestre, op. 18*

20'

Moses und Aron, opéra en 3 actes.

Acte II : La Danse autour du Veau d'or**

25'

Sophie Klussmann, comédienne (la femme)*

Ulrich Löns, comédien (l'homme)*

Karen Rettinghaus, soprano**

Wojciech Parchem, ténor**

Tatiana Sotin, soprano**

Sabine Puhmann, soprano**

Christina Seifert, alto**

Judit Simonis, alto**

Hanno Müller-Brachmann, baryton et récitant

Rundfunkchor Berlin

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Michael Gielen, direction

Durée du concert (entracte compris) : 1h55

Richard Wagner Prélude de *Parsifal*

Composition l'opéra : 1878-1882.
Création du Prélude : 12 novembre
1880 à Munich, Théâtre de la Cour
(audition privée à l'intention de Louis II
de Bavière).
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Le Prélude initial de *Parsifal*, par son extraordinaire économie de moyens, sa clarté harmonique et ses alliages de timbres produisant une matière sonore envoûtante, concentre toute la dimension spirituelle de ce « *drame où les plus sublimes mystères de la foi chrétienne sont montrés à la scène* ». Wagner disait du Prélude qu'il était un exorde, « comme l'exorde d'un sermon, les thèmes sont simplement mis les uns auprès des autres ». Les éléments thématiques sont en effet présentés mais jamais opposés, comme si l'univers sonore qu'ils faisaient naître se situait déjà au-delà des luttes et des conflits qui vont devoir être affrontés. Nietzsche vouait une admiration sans borne au Prélude qu'il évoqua en ces termes : « *la suprême lucidité psychologique et l'exactitude au sujet de ce qui doit être ici dit, exprimé, communiqué, avec la forme adéquate la plus concise et la plus directe, chaque nuance du sentiment rendue jusqu'à l'épigramme ; (...) un sentiment sublime et extraordinaire, une expérience, une sensation de l'âme dans le fond même de la musique, qui fait le plus grand honneur à Wagner* ».

Arnold Schönberg *Friede auf Erden*

Composition : février-9 mars 1907.
Création : décembre 1911, par le
chœur philharmonique de Vienne,
dir. Franz Schreker.
Effectif : chœur a cappella.
Éditeur : Schott.
Durée : 9 minutes.

Composé sur un poème de Conrad Ferdinand Meyer, *Friede auf Erden* est écrit dans la tonalité de *ré* mineur, particulièrement appréciée de Schönberg. Une tonalité élargie évoluant dans une trame contrapuntique dense à quatre voix, souvent faite d'imitations, et qui se dédoublera dans la partie majeure. La musique, qui suit la structure en quatre strophes, adhère au texte en en soulignant, avec une large palette expressive, les images contrastées allant de l'évocation tendre de la Mère et de l'Enfant à celle, violente, des « faits sanglants » ou celles, intenses et exaltées, d'un monde de Justice et de Droit. La répétition de la phrase « Paix sur la terre » qui conclut chaque strophe, comme dans une prière, est soulignée musicalement par un même motif de quatre notes.

Arnold Schönberg *A Survivor From Warsaw*

Composition : 11-23 août 1947.
Commande : Fondation Koussevitzki.
Dédicace : À la mémoire
de Nathalie Koussevitski.
Création : 4 novembre 1948,
Albuquerque (États-Unis),
dir. Kurt Frederick.

Composé en seulement douze jours, peu après avoir eu un entretien avec un authentique rescapé de la répression sauvagement meurtrière qui avait suivi la tentative d'insurrection des juifs du Ghetto de Varsovie, *Un Survivant de Varsovie* est un acte d'engagement à la fois artistique, religieux et historique. Proche de l'oratorio, l'œuvre suit le récit quelque peu décousu d'un homme encore choqué par les horreurs dont il fut le témoin. La narration, qui adopte un *sprechgesang* simplifié (écrit sur une seule ligne) utilise plusieurs langues auxquelles correspondent des types de discours différents. Le style indirect qui relate les événements est en anglais, langue du pays d'adoption mais aussi langue internationale qui pourra porter le message au-delà des frontières. Le style direct, qui rapporte les hurlements du sergent, est dans la langue maternelle de Schönberg, une langue ici souillée par la cruauté nazie. La vieille prière oubliée, le pourtant très populaire *Shema Yisraël*, qui s'impose, monumental, dans l'ultime partie de l'œuvre au bout d'une accélération et d'un crescendo irrépessible de tout l'orchestre comme « un galop de chevaux sauvages », est chantée en hébreu, la langue sacrée. Elle est portée par le chœur d'hommes, symbole de la force indestructible qui habite ceux qui ont la foi. Si l'orchestre suit et commente les actions relatées comme le ferait une musique de film, la musique évite toute emphase, et résiste à toute surcharge expressive jusqu'à l'apothéose finale. Si l'engagement de Schönberg passe par une nécessité de communiquer avec un large public, celle-ci ne cède en rien aux exigences artistiques. L'écriture musicale repose sur une série qui génère tout le matériau mélodico-harmonique de l'œuvre y compris la mélodie du *Shema Yisraël*. Lors de sa création, l'œuvre suscita une émotion considérable et fut même jouée une seconde fois.

Die glückliche Hand

Composition : 1910-1913.
Création : 14 octobre 1924, Volksoper
de Vienne, dir. Fritz Stiedry,
Éditeur : Universal Edition.

La Main heureuse (Die glückliche Hand), composée entre 1910 et 1913 est, avec *Erwartung*, la première composition pour la scène de Schönberg. Ce « *drame avec musique* », nourri des rencontres récentes avec Wassily Kandinsky et Franz Marc, mais aussi de la propre pratique picturale du compositeur ainsi que de son intérêt pour le cinéma muet,

se révèle être d'une audace expérimentale sans précédent pour l'époque. Il vise à un renouvellement de l'art total en intégrant, dans une même perspective, la parole, la musique, la lumière – avec sa très large palette de couleurs – et le geste. Le drame qui, dans l'esprit de la pantomime, met en scène trois protagonistes : l'Homme (baryton), la Femme et le Dandy (rôles mimés), se divise en quatre scènes dont chacune possède son propre éclairage coloré ainsi que sa propre instrumentation. Dans les deux scènes extrêmes, un chœur composé de six voix d'hommes et de six voix de femmes mêlant dans une écriture polyphonique le *sprechgesang* et le chanté remplit le rôle du chœur antique en commentant l'action de « l'extérieur ». Le livret, proche d'un scénario, teinté de théosophie, de symbolisme métaphysique autant que de réalisme à portée sociale a pour thème principal l'impossibilité pour l'Homme, « *un individu solitaire, à la Strindberg* » selon Adorno, d'atteindre le bonheur tant dans sa vie amoureuse que dans sa vie sociale. L'argument, très mince, de *La Main heureuse* contient d'évidents éléments autobiographiques. Dans la première scène, l'Homme gît sur le sol, inanimé, victime d'un monstre qui lui ronge la nuque. C'est l'artiste en proie à l'insatisfaction et à une amertume dévorantes. Il ne peut – ou ne veut – entendre les voix qui l'exhortent à ne pas croire aux rêves trompeurs. La seconde scène, où se joue sa relation passionnelle avec la Femme qui lui préfère le Dandy, représente l'artiste privé de l'amour mais aussi du succès, délaissé par le public plus attiré par la superficialité. Dans la troisième scène, l'agressivité des ouvriers (rôles mimés) représente l'hostilité du public mais aussi des artistes conservateurs et besogneux à l'égard de l'artiste moderne, seul capable de faire naître un magnifique diadème (le chef-d'œuvre) d'un matériau brut. Le crescendo de lumière, de couleurs, de vent et de sonorité de cette même troisième scène, qui constitue le point culminant de l'ouvrage, représente l'exaltation spirituelle de l'artiste. Une exaltation si forte qu'elle en est douloureuse et ne peut se prolonger. Enseveli sous un bloc de pierre qui se transforme en un même monstre qu'au début, l'Homme/artiste est condamné à vivre un cycle sans fin qui le conduit d'espoirs en désillusions, de conquêtes en échecs.

La Danse autour du Veau d'or

Composition (de l'opéra) :
juillet 1930 – mars 1932.
Création (de la Danse autour
du Veau d'or) : Darmstadt,
2 juillet 1951, dir. Hermann Scherchen.
Éditeur : Schott.

Située au second acte, la scène du Veau d'or constitue le sommet de *Moïse et Aaron* tant sur le plan dramatique que musical. En l'absence de Moïse, qui depuis quarante jours attend la révélation sur le mont Sinaï, Aaron livre au peuple succombant à l'apostasie une représentation tangible de Dieu : le Veau d'or. Autour de la statue vont alors se dérouler actes sacrificiels, orgies d'ivresse et de danse, fureur destructrice et suicidaire qui ne prendront fin qu'avec l'épuisement des participants. C'est dans cette scène que Schönberg va atteindre une maîtrise orchestrale sans équivalent dans ses œuvres scéniques antérieures grâce notamment à une écriture rythmique d'une exceptionnelle richesse et à une instrumentation remarquable.

Max Noubel

PROCHAINS CONCERTS

MARTYRS ET HEROS
DU JEUDI 24 FÉVRIER AU MARDI 8 MARS

JEUDI 24 FÉVRIER, 20H

**Orchestre Philharmonique
de Radio France**
Myung-Whun Chung, direction
Lars Vogt, piano

Claude Debussy
Le Martyre de saint Sébastien (fragments symphoniques)
Serge Prokofiev
Concerto n° 1 pour piano
Igor Stravinski
Le Sacre du printemps

VENDREDI 4 MARS, 20H
DIMANCHE 6 MARS, 16H30

Don Giovanni (version de concert)
Opéra de **Wolfgang Amadeus Mozart**
Livret de **Lorenzo Da Ponte**

La Chambre Philharmonique
Emmanuel Krivine, direction
Nicolas Cavallier, baryton (Don Giovanni)
Pierre-Yves Pruvot, basse (Leporello)
Fernand Bernadi, basse (Le Commandeur)
Sophie Fournier, soprano (Donna Elvira)
Caroline Mutel, soprano (Donna Anna)
Cyril Auvity, ténor (Don Ottavio)
Marie Lenormand, soprano (Zerlina)
Arnaud Marzorati, baryton (Masetto)

MARDI 8 MARS, 20H

The Death of Klinghoffer
Film de **Penny Woolcock**
Royaume-Uni, 2003, 120 minutes.
Musique de **John Adams**

Chœur et Orchestre de la BBC
John Adams, direction
Avec Sanford Sylvan (Leon Klinghoffer), **Yvonne Howard** (Marylin Klinghoffer) et **Christopher Maltman** (le Capitaine).

DESTINS KURDES
DU VENDREDI 25 AU DIMANCHE 27 FÉVRIER

VENDREDI 25 FÉVRIER, 20H

*Chants de femmes,
entre tradition et exil*

Feleknaz Esmer (Turquie)
Hany Moujtahidy (Turquie)

SAMEDI 26 FÉVRIER, 15H

DIMANCHE 27 FÉVRIER, 15H
La tradition kurde en Iran
Enfants musiciens

SAMEDI 26 FÉVRIER, 18H

DIMANCHE 27 FÉVRIER, 16H
Danses du Kurdistan (Syrie)
Ensemble Afrine

SAMEDI 26 FÉVRIER,
DE 20H À 1H DU MATIN

Nuit kurde
Ensemble Garyan (Kurdistan irakien), **Tania Arab** (Kurdistan irakien), **Chants et danses soufis de la confrérie Qaderiya** (Kurdistan irakien)

DIMANCHE 27 FÉVRIER, 16H30

Mémoires en exil

Marouf, chant (France)
Samdin, chant (Allemagne)
Sivan Perwer, chant et saz (Allemagne)

JEUDI 3 MARS, 14H30
À L'IRCAM

Colloque international *La pensée de Pierre Boulez*
(autour de ses écrits)

Avec la participation de **Jean-Jacques Nattiez**, **Jonathan Goldman** et **Charles Rosen**.
En présence de **Pierre Boulez** et **Bernard Stiegler**.
Entrée libre dans la limite des places disponibles
Ircam 1 place Igor Stravinsky
75004 Paris renseignements : 01 44 78 48 16
www.ircam.fr

Concert du 5 février 2005**Biographies des compositeurs****Harrison Birtwistle**

Compositeur britannique né à Accrington (Lancashire) en 1934. Après ses études de clarinette, et de composition avec Richard Hall, au Royal College of Music de Manchester, il entre à la Royal Academy of Music de Londres, dans la classe de clarinette de Reginald Kell, puis au Royal Liverpool Philharmonic, et fréquente les cours d'été de Darmstadt. Membre du New Music Manchester Group, avec ses condisciples Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr, John Ogdon et Elgar Howarth, il enseigne la musique à la Cranborne Chase School de Dorset (1962-1965), et remporte en 1966 le Harkness Fellowship qui lui permet de rester deux ans aux États-Unis. De retour en Angleterre, il fonde avec Peter Maxwell Davies, l'ensemble The Pierrot Players, qu'il quitte assez rapidement, puis Matrix, avec Alan Hacker. Professeur invité au Swarthmore College, Pennsylvanie (1973-1974), et à l'Université d'État de New York (1975-1976), il est nommé directeur musical du National Theater (1975-1984), avant d'être fait chevalier de l'Empire britannique en 1988. Ses œuvres, depuis *Refrains and Choruses* (1957) manifestent l'influence de Stravinski et de Webern, mais aussi de Messiaen et de Varèse, de la musique du Moyen Âge et de celle de Machaut en particulier. *Tragoedia* (1965), *Punch and Judy* (1966-1967), *The Triumph of Time* (1971-1972), *Silbury Air* (1977), *The Mask of Orpheus* (1973-1983), sur un livret de Peter Zinovieff, *Sir Gawain and the Green Knight* (1991)

constituent les jalons d'une œuvre désormais reconnue. Parmi ses œuvres les plus récentes, citons *Pulse Shadows* (1989-1996), *The Last Supper* (1998-1999), *The Shadow of Night* (2001), commande de l'Orchestre de Cleveland, et *Theseus Game* (2002). *Harrison Birtwistle* a reçu en 1986 le Grawemeyer Award et en 1995 le Prix Siemens.

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 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 70^e 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.

Biographies des interprètes**Emmanuelle Ophèle**

Née en 1967, Emmanuelle Ophèle-Gaubert commence ses études musicales à l'École de musique d'Angoulême. À treize ans elle est l'élève de Patrick Gallois et d'Ida Ribera. Elle obtient ensuite un Premier Prix de flûte au Conservatoire de Paris dans la classe de Michel

Debost. Titulaire du Certificat d'aptitude, elle enseigne au Conservatoire de Montreuil-sous-Bois. À vingt ans elle entre à l'Ensemble Intercontemporain et prend alors rapidement part aux créations ayant recours aux technologies les plus récentes, par exemple *La Partition du ciel et de l'enfer* pour flûte MIDI, piano MIDI et ensemble de Philippe Manoury enregistré dans la collection « Compositeurs d'aujourd'hui » Adès/Musidisc, ou *...explosante-fixe...* pour flûte MIDI, deux flûtes et ensemble instrumental de Pierre Boulez, enregistré chez Deutsche Grammophon.

Sophie Cherrier

Née en 1959 à Nancy, où elle fait ses études musicales au Conservatoire de région, Sophie Cherrier remporte en 1979 le Premier prix de flûte dans la classe d'Alain Marion et en 1980 le premier Prix de musique de chambre du Conservatoire de Paris dans la classe de Christian Lardé. En 1983, elle obtient le quatrième Prix du Concours international Jean-Pierre Rampal. Titulaire du Certificat d'Aptitude à l'Enseignement, elle a été professeur au Conservatoire national de région de Paris jusqu'en novembre 1998. Elle est nommée professeur au Conservatoire de Paris en décembre 1998. Ses dispositions pour la pédagogie la font participer à de nombreuses master classes, notamment au Centre Acanthes (sessions consacrées à Luciano Berio, en 1983, et à Pierre Boulez, en 1988). Sophie Cherrier est soliste à l'Ensemble Intercontemporain depuis 1979. Elle a à son répertoire de nombreuses créations : *Mémoriale* de Pierre Boulez, *Esprit rude / Esprit doux* pour flûte et clarinette d'Elliot

Carter, *Chu Ky V* pour flûte et bande de Tòn-Thât Tiêt. Elle est l'interprète de *Jupiter* de Philippe Manoury, d'*...explosante-fixe...* de Pierre Boulez pour flûte MIDI, deux flûtes et ensemble et a récemment enregistré la *Sequenza I* de Luciano Berio (Deutsche Grammophon). Elle a également enregistré avec Pierre-Laurent Aimard, la *Sonatine* pour flûte et piano de Pierre Boulez (Erato), avec Frédérique Cambreling, *Imaginary Sky-lines* pour flûte et harpe d'Ivan Fedele (Adès), *Jupiter* pour flûte MIDI et *La Partition du ciel et de l'enfer* de Philippe Manoury dans la collection « Compositeurs d'aujourd'hui ».

Chrystel Delaval

Née en 1955, Chrystel Delaval entreprend d'abord des études au conservatoire de Douai auprès de Michel Debels avant d'entrer dans la classe de Jean-Pierre Rampal au Conservatoire de Paris, où elle obtient en 1974 un Premier Prix de flûte puis en 1975 elle obtient un Premier Prix de musique de chambre et entre en Troisième Cycle de Perfectionnement. Chrystel Delaval est lauréate des concours internationaux de Vercelli en 1976, de la Guilde Française en 1978 et du concours Jean-Pierre Rampal en 1980. Elle obtient avec le Quintette à vent de Lille un Premier Grand Prix au concours international de musique de chambre de la Ville de Paris (UFAM) en 1983. Chrystel Delaval entre à l'Orchestre Nationale de Lille en 1977. En 1981, elle est reçue première flûte solo à l'Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris. Après quelques mois, elle manifeste le désir de revenir à l'Orchestre National de Lille où elle reprend sa place de

Première flûte solo. Titulaire du C.A. de professeur depuis 1978, elle enseigne actuellement au Conservatoire Régional de Lille. Invitée comme Première flûte dans plusieurs orchestres (Opéra de Lyon, Orchestre de Paris, Ensemble Intercontemporain), elle a joué sous la direction de grands chefs internationaux (Boulez, Solti, Ozawa, etc.)

David Robertson

Né à Santa Monica, en Californie, David Robertson a suivi la formation de l'Académie royale de musique de Londres, où il étudie le cor et la composition avant de se tourner vers la direction d'orchestre. De 1985 à 1987, il est chef résident de l'Orchestre symphonique de Jérusalem, auprès duquel il se familiarise avec un vaste répertoire comprenant de nombreuses œuvres contemporaines. De 1992 à 2000, il est directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain, puis, de 2000 à 2004, directeur musical de l'Orchestre national de Lyon et directeur artistique de l'Auditorium de Lyon. Le Prix Seaver/National Endowment for the Arts lui est décerné pour la direction d'orchestre en 1997. Consacré « chef d'orchestre de l'année 2000 » par *Musical America*, David Robertson a séduit les publics et critiques du monde entier par ses interprétations du répertoire orchestral classique ainsi que par son affinité exceptionnelle avec la musique du XX^e siècle et un vaste répertoire lyrique. Il consacre une part importante de son activité au travail avec de jeunes musiciens, dans le cadre de programmes avec l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre national de Lyon, le Conservatoire de Paris, la Julliard School, ainsi que

les festivals de Tanglewood et d'Aspen. Depuis septembre 2004, David Robertson est directeur musical délégué de l'Orchestre Symphonique de Saint Louis, dont il deviendra directeur musical en 2005.

Ludovic Morlot

Natif de Lyon, Ludovic Morlot occupe depuis septembre 2004 les fonctions de chef d'orchestre assistant du Boston Symphony Orchestra et de James Levine. Ce poste fait suite à deux années passées auprès de l'Orchestre National de Lyon et David Robertson comme chef d'orchestre en résidence et directeur musical de l'Académie de l'ONL.

Ludovic Morlot fait ses premiers pas en direction d'orchestre à la Pierre Monteux School, Hancock (USA) sous la tutelle de Charles Bruck. Ses études le mènent ensuite à Londres, où il obtient un master en direction d'orchestre en 2000 à la Royal Academy of Music, étudiant auprès de Sir Colin Davis. Il se perfectionne ensuite sur les conseils de John Carewe au Royal College of Music en tant que lauréat de la bourse d'études 'Norman del Mar' et comme assistant de Sir Colin Davis pour la production de *Don Giovanni* avec le London Royal Schools Opera.

En 2001, il est invité à Tanglewood pour étudier auprès de Seiji Ozawa et Robert Spano, ainsi que pour assister Seiji Ozawa dans la production de *L'Heure espagnole* de Maurice Ravel et participer au Festival de Musique Contemporaine (création du *Concerto pour piano* de Robin de Raaf). Ludovic Morlot est depuis régulièrement invité comme chef assistant avec le Boston Symphony Orchestra où il travaille notamment pour Seiji Ozawa, André Prévin, Rafael Frühbeck de Burgos,

Neeme Järvi, James Conlon ainsi que Bernard Haitink pour *Pelléas et Mélisande* en octobre 2003 à Carnegie Hall. C'est aussi durant cette période qu'il entame une collaboration régulière avec les Boston Symphony Chamber Players, notamment dans des œuvres de Berio, Lutoslawski et John Harbison.

À l'automne 2002, Ludovic Morlot travaille comme chef assistant auprès de Jessye Norman au Théâtre du Châtelet pour la production de *Erwartung* et *La Voix humaine*, production pour laquelle il est récemment réinvité pour une tournée au Japon.

Sur l'invitation de Sir Michael Tilson Thomas, L. Morlot est également régulièrement invité à diriger le New World Symphony à Miami. Cette saison voit les débuts de Ludovic Morlot avec le Boston Symphony Orchestra dans un programme de musique française en collaboration avec le pianiste Stephen Hough ainsi que ses débuts avec l'Ensemble Intercontemporain aux côtés de David Robertson pour la création française de *Theseus Game* de Birtwistle.

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.

Flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

Hautbois

László Hadady
Didier Pateau

Clarinette

Alain Damiens

Clarinette basse

Alain Billard

Bassons

Paul Riveaux
Pascal Gallois

Cor

Jens McManama

Trompettes

Jean-Jacques Gaudon
Antoine Curé

Trombones

Benny Sluchin
Jérôme Naulais

Tuba

Arnaud Boukhitine

Percussions

Vincent Bauer
Michel Cerutti

Pianos

Michael Wendeborg
Hideki Nagano

Violons

Jeanne-Marie Conquer
Ashot Sarkissjan
Hae-Sun Kang

Altos

Odile Auboin
Christophe Desjardins

Violoncelles

Éric-Maria Couturier
Pierre Strauch

Contrebasse

Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires

Clarinette

Christian Laborie

Cor

Albin Lebossé

Percussion

Andrei Karassenko

Violon

Roland Arnassalon

Alto

Laurent Camatte

Violoncelle

Delphine Biron

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

**Schönberg - Huber -
Nono Dallapiccola**

Mercredi 9 février - 20h

Livret - Biographies

Arnold Schönberg*Dreimal tausend Jahre*

Dreimal tausend Jahre
 seit ich dich gesehn
 Tempel in Jerusalem,
 Tempel meiner Wehn!
 Und ihr Jordanwellen,
 silbern Wüstenband,
 Gärten und Gelände grünen,
 neues Uferland.
 Und man hört es klingen
 leise von den Bergen her,
 Deine allverschollnen Lieder
 kündnen Gottes Wiederkehr.

(Dagobert D. Runes)

De profundis (Psaume 130)

Texte original chanté en hébreu

Du fond de l'abîme je t'invoque, ô Seigneur.
 Seigneur écoute ma voix ; que tes oreilles soient attentives à la voix de mes supplications.
 Si tu gardais, Seigneur, le souvenir des iniquités.
 O, Seigneur, qui pourrait se substituer à toi ?
 Mais le pardon se trouve auprès de toi, afin qu'on te craigne.
 J'attends le Seigneur, mon âme l'espère, et j'attends sa promesse.
 Mon âme compte sur le Seigneur plus que ceux qui attendent le matin.
 Oui, plus que ceux qui attendent le matin.
 Qu'Israël mette son espoir dans le Seigneur : car c'est auprès du Seigneur qu'est la miséricorde,
 [et qu'avec lui la rédemption est en abondance.
 C'est lui qui rachètera Israël de toutes ses iniquités.

Klaus Huber*Die Seele muss vom Reittier steigen**À l'âme de descendre de sa monture...*

Une femme a dit au nuage : comme mon bien
 [aimé
 Car mes vêtements sont trempés de son sang.⁽¹⁾
 Si tu n'es pluie, mon amour
 Sois arbre
 Rassasié de fertilité, sois arbre
 Si tu n'es arbre mon amour
 Sois pierre
 Saturée d'humidité, sois pierre
 Si tu n'es pierre mon amour

Trois mille ans
 que je t'ai vu,
 Temple de Jérusalem,
 Temple de mes douleurs !
 Et vous, ondes du Jourdain,
 stries d'argent du désert,
 Jardins et paysages verdissent,
 nouveau rivage.
 Et l'on entend
 le bruissement de la montagne,
 Tes chants perdus
 annoncent le retour de Dieu.

Sois lune

Dans le songe de l'aimée, sois lune
 [Ainsi parla une femme
 à son fils lors de son enterrement]⁽²⁾
 A l'âme de descendre de sa monture
 Et de marcher sur ses pieds de soie
 A mes côtés, mais dans la main, tels deux amis
 De longue date, qui se partagent le pain ancien
 Et le verre de vin antique
 Que nous traversions ensemble cette route
 Ensuite nos jours emprunteront des directions
 [différentes :
 Moi, au-delà de la nature, quant à elle,
 Elle choisira de s'accroupir sur un rocher élevé.⁽³⁾
 Sur mes décombres pousse verte l'ombre,
 Et le loup somnole sur la peau de ma chèvre
 Il rêve comme moi, comme l'ange
 Que la vie est ici... non là-bas.⁽⁴⁾
 Dans l'état de siège, le temps devient espace
 Pétrifié dans son éternité⁽⁵⁾
 Ô veilleurs ! N'êtes-vous pas lassés
 De guetter la lumière dans notre sel
 Et de l'incandescence de la rose dans notre
 [blessure
 N'êtes-vous pas lassés Ô veilleurs ?⁽⁶⁾
 Salut à qui partage avec moi l'attention à
 Livresse de la lumière, la lumière du papillon,
 [dans
 La noirceur de ce tunnel.⁽⁷⁾

Ces strophes ont été composées dans les langues suivantes :

¹⁾ allemand et arabe²⁾ arabe, titre « TRICINIUM » (Plainte)³⁾ arabe, titre « QUADRUPULUM »⁴⁾ les deux premiers vers en allemand, les deux derniers en arabe⁵⁻⁷⁾ arabe

Texte de Mahmoud Darwich tiré de « État de siège »,
 poème écrit à Ramallah en janvier 2002, traduit de
 l'arabe (Palestine) par Saloua Ben Abda et Hassan
 Chami, publié par *Le Monde diplomatique* en avril
 2002. Traduction allemande réalisée par Klaus Huber
 à partir du français.

Luigi Nono*Sara dolce tacere*

Sara dolce tacere
Anche tu sei coltina
e sentiero di sassi
e gioco nei canneti,
e conosci la vigna
che di notte tace.

C'è una terra che tace
e non è terra tua.
C'è un silenzio che dura
sulle piante e sui colli.
Ci son acque e campagna.
Sei un chiuso silenzio
che non cede, sei labbra
e occhi ui. Sei la vigna.

E' una terra che attende
e non dice parole.
Sono passati giorni
sotto cieli ardenti.
Tu hai giocato alle nubi.
E' una terra cattiva –
la tua fronce lo sa.
Anche questo é la vigna.

Ritroverai le nubi
e il cannetto, e le voci
come un'ombra di luna.

Ritroverai parole
oltre le vita brève
e notturna dei giochi,
oltre l'infanzia accesa.
Sarà dolce tacere.

Sei la terra e la vigna.
Un acceso silenzio
brucerà la campagna
come i falb la sera.

Cesare Pavese

Cori di Didone

I
La sera si prolunga
per un sospeso fuoco

Il sera doux de se taire
Toi aussi tu es colline
et sentier caillouteux
et jeu dans les cannaies,
et tu connais la vigne
qui de nuit se tait.

Il y a une terre qui se tait
et ce n'est pas la tienne.
Il y a un silence qui dure
sur les arbres et sur les monts.
Il y a l'eau et la campagne.
Tu es un silence fermé
qui ne cède pas, tu es les lèvres
et les yeux. Tu es la vigne.

C'est une terre qui attend
et ne dit pas un mot.
Ce sont des jours qui passent
sous des ciels ardents.
Tu as joué dans les nuages.
C'est une terre mauvaise –
ton front le sait.
Cela aussi c'est la vigne.

Tu retrouveras les nuages
et la cannaie, et les voix
comme une ombre de lune.

Tu retrouveras les mots
au-delà de la vie brève
et nocturne des jeux,
au-delà de la vive enfance.
Il sera doux de se taire.

Tu es la terre et la vigne.
Un ardent silence
embrasera la campagne
comme le soir un feu de joie.

I
Le soir se prolonge
d'un feu suspendu

e un fremito nell'erbe a poco a poco
pare infinito a sorte ricingunga.

Lunare allora inavvertita nacque
eco, e si fuse al brivido dell'acque.

Non so chi fu più vivo,
il sussurrio sino all'ebbro rivo
o l'attenta che tenera si tacque.

2
Ora il vento s'è fatto silenzioso
e silenzioso il mare;
tutto tace; ma grido
il grido, sola, del mio cuore,
grido d'amore (grido di vergogna),
del mio cuore che brucia
da quando ti mirai e m'hai guardata
[e più non sono che un oggetto debole].

Grido e brucia il mio cuore senza pace
da quando più non sono
se non cosa in rovina e abbandonata.

3
Nella tenebra, muta
cammini in campi vuoti d'ogni grano:
altero al lato tuo più niuno aspetti.

4
A bufera s'è aperto, al buio, un porto
che dissero sicuro.

Fu golfo costellato,
e pareva immutabile il suo cielo;
ma ora com'è mutato!

5
(Non odi del platano,
foglia non odi a un tratto scricchiolare
che cade lungo il fiume sulle selci?)
Il mio declino abbellirò, stasera;
a foglie secche si vedrà con giunto
un bagliore roseo.

Finale

Più non muggisce, non sussurra il mare,
il mare.
Senza i sogni, incolore campo è il mare,
il mare.

et peu à peu le frémissement de l'herbe
semble rattraper le destin infini.

L'écho lunaire alors inaperçu naît
et se confond avec le frisson des eaux.

Je ne sais qui fut le plus ardent,
du bruissement du ruisseau ivre
ou du fracas qui doucement se tait.

2
A présent le vent s'est fait silencieux
et silencieuse la mer,
tout s'est tu, mais seule
je crie le cri de mon cœur,
cri d'amour (cri de honte),
de mon cœur qui brûle
depuis l'échange de nos regards
[je ne suis plus qu'un frêle objet].

Je crie et mon cœur brûle inapaisé
depuis que je ne suis plus
que chose en ruine, abandonnée.

3
Dans les ténèbres, muettes
chemins des champs vides de tout grain :
fier, tu n'attends plus personne à tes côtés.

4
La tempête a frappé, dans le noir, un port
que je croyais sûr.

Le golfe s'est constellé,
et son ciel semblait immuable,
mais à présent comme il est transformé !

5
(N'entends-tu pas du platane,
du feuillage n'entends-tu pas craquer la branche
qui tombe au bord du fleuve sur le pavé ?)
J'embellirai mon agonie, ce soir,
et dans les feuilles sèches l'on verra
une lueur rose.

Finale

La mer ne mugit plus, ne chuchote plus,
la mer.
Sans les songes, la mer est un champ incolore,
la mer.

Fa pietà anche il mare,
il mare.
Muovono nuvole irriflesse il mare,
il mare.
A fumi tristi cedé il letto il mare,
il mare.
Morto è anche, (vedi), il mare.
Il mare.

Giuseppe Ungaretti

Luigi Dallapiccola

Canti di prigionia

I - Preghiera di Maria Stuarda

(a Paul Collaër)

O Domine Deus! speravi in Te.
O care mi Jesu! nunc libera me.
In dura catena, in misera poena, desidero Te.
Languendo, gemendo et genu flectendo,
Adoro, imploro, ut liberer me.
(Maria Stuarda)

II - Invocazione di Boezio

(a Ernest Ansermet)

Felix qui potuit boni
fontem visere lucidum,
felix qui potuit gravis
terrae solvere vincula.
(Boezio: "De consolatione philosophiae" -III, 12)

III - Congedo di Girolamo Savonarola

(a Sandro e a Luisa Materassi)

Premat mundus, insurgant hostes, nihil timeo
Quoniam in Te Domine speravi,
Quoniam Tu es spes mea,
Quoniam Tu altissimum posuisti refugium
[tuum.

(da: Hieronimi Savonarolae ferrariensis "Meditatio
in psalmum in te domine speravi", quam morte
praevenit explere non potuit)

Elle fait aussi pitié la mer,
la mer.
Des nuages irréflechis agitent la mer,
la mer.
Son lit s'ouvre à des vapeurs tristes, la mer,
la mer.
Elle aussi est morte, (vois), la mer.
La mer.

(Traduit de l'italien par Maurice Salem)

I. Prière de Mary Stuart

(à Paul Collaër)

O Seigneur Dieu ! En Toi j'espérais
O mon cher Jésus ! Libère-moi maintenant.
Dans mes rudes chaînes, dans la peine et la
misère, je Te désire,
Languissante, gémissante, à genoux,
Je T'adore, je T'implore, pour que Tu me
libères.

II. L'Invocation de Boèce

(à Ernest Ansermet)

Heureux celui qui put contempler
La source lumineuse du Bien.
Heureux celui qui put se libérer
Des liens pesants de la terre.

III. L'adieu de Jérôme Savonarole

(à Sandro et Luisa Materassi)

Que le monde m'accable
Que mes ennemis se dressent
Je ne crains rien
Car mon espoir est en Toi, O Seigneur,
Car Tu es mon espoir
Car Tu as établi Ton très haut refuge.

Biographies des compositeurs

Arnold Schönberg

Après ses premières leçons de violon et de violoncelle, il compose en s'inscrivant dans la lignée du chromatisme wagnérien et du symphonisme brahmien, 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 Klangfarbenmelodie... 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 ».

Klaus Huber

Compositeur suisse né à Berne en 1924. Après avoir été instituteur à Gibswil, il entreprend des études musicales au Conservatoire de Zürich, dans la classe de violon de Stefi Geyer (1947-1949), dans la classe de composition de Willy Burkhard (1947-1955), et se perfectionne à la Hochschule für Musik de Berlin, sous la direction de Boris Blacher (1955-1956). Professeur à l'école évangélique de Schiers (1949-1950), professeur de violon au Conservatoire de Zürich (1950-1960), d'histoire de la musique (1960-1963) et de théorie (1961) puis responsable des classes au Conservatoire de Lucerne chargé de la Meisterklasse, de composition et d'instrumentation à l'Académie de Musique de Bâle (1961/1964/1968-1972), il dirige en 1966, 1968 et 1972 les cours d'analyse des Semaines Internationales Gaudeamus à Bilthoven. En 1969, il fonde le Séminaire international de compositeurs à Boswil, auquel il participe jusqu'en 1980. Il quitte toutefois la Suisse pour Berlin, en 1973, à l'invitation du DAAD, et dirige de 1973 à 1990 la classe de composition et l'Institut für neue Musik de la Hochschule für Musik de Freiburg im Breisgau, où il a pour assistant Brian Ferneyhough. Président de l'Association des musiciens suisses de 1979 à 1982, lauréat des plus hautes distinctions musicales, parmi lesquelles le Prix Beethoven de la ville de Bonn en 1970 pour *Tenebrae* (1966-1967), pédagogue émérite et itinérant fondateur, avec Arturo Tamayo, de l'Ensemble für Neue Musik, Klaus Huber est l'auteur d'écrits aux résonances politiques et religieuses, à l'image de son œuvre profondément humaine, loin des modèles de l'art pour l'art : *Soliloquia, ...inwendigvoller Figur...*, *Senfkorn, Erinnere dich an G...*, *Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen* -

Verachtet.... Des Dichters Pflug...

Luigi Nono

Luigi Nono est né à Venise en 1924 et décédé en 1990. Après avoir étudié avec Gian-Francesco Malipiero, il complète sa formation auprès de Bruno Maderna, avec lequel il entretient des relations quasi fraternelles. Ses premières compositions, écrites entre 1950 et 1953, sont empreintes d'une profonde cohésion expressive, grâce à laquelle il surmonte rapidement les difficultés inhérentes à la technique pointilliste. Les œuvres *Polifonica-Monodica-Ritmica* (1951), *Epitaph auf Federico Garcia Lorca* (1952-1953), *La victoire de Guernica* (1954) et *Liebeslied* (1954), dédiée à son épouse Nuria (fille d'Arnold Schönberg), datent de cette période. *Incontri* pour 24 instruments (1955) constitue la principale confrontation de Luigi Nono avec la technique sérielle. Les années suivantes, ses œuvres seront caractérisées par une identité du phénomène sonore (et non une division analytique des paramètres), seule perspective de devenir musical pour le compositeur (*Il canto sospeso*, 1955-1956, et le *Cori di Didone*, 1958). Au début des années 60, Luigi Nono s'oriente vers la politique (*Diario polacco*, 1958 et *Intolleranza*, 1960) et s'intéresse de plus en plus aux sons électroniques. Engagement politique et recherche de nouveaux outils linguistiques fusionnent en une symbiose qui donne naissance à des œuvres fortement marquées par la technologie (*La fabbrica illuminata*, 1964, *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*, 1966, *Non consumiamo Marx*, 1969), dans lesquels se manifeste l'attrait du compositeur pour des espaces acoustiques et des types d'écoute nouveaux. Nono met en application le résultat de ses recherches sur le son dans les

œuvres qu'il compose dans les années 1970 : *Como una ola de fuerza y luz* pour soprano, piano, orchestre et bande (1971-1972), *...sofferte onde serene...* pour piano et bande (1974-1977) dédié à son ami Maurizio Pollini, et tout particulièrement *Al gran sole carico d'amore* (1972-1975). 1980 débute avec le quatuor *Framente-Stille, An Diotima*, qui illustre le nouveau concept compositionnel de Luigi Nono, empreint d'une philosophie confinant à l'ésotérisme, et prône une « écoute nouvelle », concentrée à l'intérieur de soi-même. Au cours de la décennie suivante, le compositeur travaille dans le studio de la Südwestfunk à Fribourg et, à la suite de ce séjour, réserve aux instruments électroacoustiques, en raison de leur faculté à transformer le son en temps réel, une place de plus en plus importante dans son œuvre.

C'est de cette époque que datent *Diario polacco n° 2* (1982), *Guai ai gelidi mostri* (1983) et *Omaggio a Kurtág* (1983), ainsi que *Prometeo* (créé à Venise en 1984), opéra qui synthétise en quelque sorte les tendances des dernières années de Nono. Parmi les dernières œuvres de Luigi Nono, il convient de citer *Caminantes ... Ayacucho* pour contralto, flûte, chœurs, orchestre, et électronique live (1986-1987), *No hay caminos, hay que caminar...* Andrei Tarkovski pour 7 groupes instrumentaux (1987), *La lontananza nostalgica utopica futura* pour violon, électronique live et bande (1988).

Luigi Dallapiccola

Né en 1904 à Pisino, mort à Florence en 1975, Luigi Dallapiccola étudie le piano avec Ernesto Consolo, puis la composition au Conservatoire Luigi-Cherubini de Florence avec Roberto Casiraghi, Corrado Barbieri, puis Vito Frazzi. Il se passionne pour *Pierrot lunaire* qui le bouleverse lorsqu'il l'entend diriger par Schönberg

au Palais Pitti en 1924, mais aussi pour le *Traité d'harmonie* de Schönberg qui lui offre des voies à défricher. Influencé également par Alban Berg, Ferruccio Busoni et Anton Webern, il utilise néanmoins la technique des douze sons différemment de ses prédécesseurs viennois et l'adapte en employant des intervalles dissonants, caractéristiques de la musique sérielle (secondes, septièmes, neuvièmes), mais aussi des intervalles consonants. Les *Canti di prigionia* (1938-1941) constituent, outre le premier témoignage important sur la résistance au pouvoir, les premiers pas de Luigi Dallapiccola dans la dodécaphonie. *Il Prigioniero* (1944-1948), son premier opéra, témoigne (comme les *Canti*) de son engagement contre le fascisme ; ce court opéra (comme *Erwartung* de Schönberg, 1924) est écrit pour grand orchestre, chœurs, orgue, cuivres et carillon en coulisse, et utilise parfois des haut-parleurs pour donner au son toute sa puissance – un geste hardi en 1948. Dans les années cinquante et soixante, Dallapiccola affine sa manière sérielle d'inspiration wernienne (*Cinque canti*, pour baryton et huit instruments), adoptant même certains traits propres au sérialisme d'après-guerre ; mais son œuvre ne sera jamais entièrement sérielle. Sa dernière pièce majeure est un opéra d'après *L'Odyssée* d'Homère, *Ulisse* (1959-1968).

Biographies des interprètes

Kai Wessel

Né à Hambourg, le contre-ténor Kai Wessel fait ses études à la Musikhochschule de Lübeck, où il travaille la théorie de la musique avec R. Ploeger, la composition avec F. Döhl et le chant avec Ute von Garczynski (concert-examen avec distinction). Parallèlement, il suit, à la Schola Cantorum

Basiliensis, un cursus de pratique de l'interprétation historique de la musique baroque auprès de René Jacobs, dont il est l'assistant pour la préparation de productions d'opéra. Il est plusieurs fois lauréat du Concours de l'Association des enseignants de la musique et des musiciens professionnels de Berlin (VdMK-Wettbewerb Berlin) – notamment le Prix spécial de la Réunion des théâtres allemands (Deutscher Bühnenverein) pour la meilleure interprétation d'une œuvre contemporaine – et lauréat du Concours international Musica Antiqua de Bruges. Il obtient une bourse de la Fondation nationale universitaire d'Allemagne (Studienstiftung des Deutschen Volkes) et une autre de l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD) pour se perfectionner aux Pays-Bas, auprès de Peter Kooy. Kai Wessel est un artiste de premier plan, invité par des orchestres et des chefs dans le monde entier (Philippe Herreweghe, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhard, Ton Koopman, William Christie, N. McGegan, R. Goebel, M. Suzuki, M. Haselböck, H. Max, M. Corboz, H.-W. Henze, S. Cambreling, entre autres), diffusé par la radio, la télévision et le disque (plus de 60 CDs). Des tournées lyriques l'ont mené sur les scènes de divers festivals internationaux, à Amsterdam (*Aus Deutschland* de Kagel), Utrecht, Vienne (*Aus Deutschland* de Kagel, *Luci mie traditrici* de Sciarrino), Bregenz (création mondiale de *Die schöne Wunde* de G. F. Haas), Graz (création mondiale de *Lost Highway* de O. Neuwirth), Innsbruck, Munich, Schwetzingen (création mondiale de *Luci mie traditrici* de Sciarrino), Potsdam, Göttingen et des maisons d'opéra de Barcelone, de Nice, de Karlsruhe, de Hambourg (création mondiale de *Lancelots Spiegel* de B.

Friedrich), Hanovre, Fribourg, Saint-Gall et l'Opéra de Bâle, où il est invité depuis 1994. Il y a travaillé, jusqu'à présent, sous la direction des metteurs en scène Herbert Wernicke (*Theodora, Aus Deutschland*), Giulio Cesare, *Wie liegt die Stadt so wüste, Actus tragicus, Israël en Égypte*), Joachim Schlömer (Orfeo dans *Orfeo ed Euridice*), Claus Guth (un garçon arménien dans la création mondiale de *Schwarzerde* de Klaus Huber) et Karin Beier (*Semele*). En septembre 2005, Kai Wessel participera à la création mondiale de l'opéra *Odyssee – ein Atemzug* d'Isabel Mundry au Deutsche Oper de Berlin. Kai Wessel est chargé de cours pour le chant et la pratique d'interprétation historique à la Musikhochschule de Cologne et il enseigne régulièrement dans des festivals européens de musique ancienne.

Walter Grimmer

Walter Grimmer commence ses études de violoncelle à l'âge de six ans avec Franz Hinderman, puis les poursuit, à partir de 1952, auprès de Richard Sturzenegger à Zurich ; suivent trois années sous l'orientation de Maurice Gendron à Sarrebrück et à Paris, des master classes avec Pablo Casals à Zermatt, Siegfried Palm à Cologne et Enrico Mainardi à Rome. En 1965, il est engagé par Paul Klecki et Charles Dutoit en tant que violoncelle solo de l'Orchestre Symphonique de Berne, où il fait ses débuts ; en 1971, il quitte l'orchestre et devient, pour une période de 15 ans, membre du tout récent Quatuor de Berne, qui se consacre à la fois à la totalité des répertoires classique et romantique et à de nombreuses créations de H. Holliger, K. Huber, B. Ferneyhough, H. Lachenmann, I. Yun, W. Rihm, et de bien d'autres encore. Walter Grimmer mène parallèlement une carrière de soliste : création suisse des

concertos pour violoncelle de Isang Yun et de Witold Lutoslawski, sous les directions respectives de Hans Zender et Dennis Russell Davies ; création allemande du *Concerto pour violoncelle* de Pascal Dusapin ; à Donaueschingen, il a récemment interprété la partie de violoncelle dans le *Kammerkonzert* de Klaus Huber. À partir de 1985, il se consacre également à d'autres formations de chambre (Accroche Note de Strasbourg) ; il a été jusqu'en 1995 le partenaire de Igor Ozim et de Ilse Dorati-von Alpenheim (intégrale des trios de Mozart et œuvre complète pour piano et cordes de Schubert). Après la gravure des deux sonates pour violoncelle et piano de Brahms, il prépare l'enregistrement des quatre sonates de Max Reger. Walter Grimmer est l'éditeur scientifique de *Kunst des Cellospiels (L'art de jouer du violoncelle)*, le testament artistique de Maurice Gendron (Schott). Il a enregistré pour RCA, Wergo, Col Legno, Accord, Bis, Jecklin, Universal/Musidisc et Grammont.

Max Engel

Max Engel a étudié le violoncelle auprès de Walter Kurz à Innsbruck et de Maurice Gendron à Sarrebrück. En tant que membre de la famille Engel, il a acquis dès sa prime jeunesse une connaissance profonde de plusieurs instruments et effectué des tournées à travers toute l'Europe, en Australie, en Afrique du Sud et au Japon. Il fait partie des ensembles Collegium Aureum de Cologne et Divertimento de Salzbourg et joue depuis dix ans dans le Centonus Musicus sous la direction de Nikolaus Harnoncourt. Depuis 1974, il enseigne le violoncelle au Conservatoire régional du Tyrol à Innsbruck et, depuis 1980, il exerce les fonctions de Maître de conférence dans la classe de violoncelle baroque à l'Académie

internationale d'été de musique ancienne d'Innsbruck. Il a obtenu en 1984 le Prix Jakob Stainer, décerné par la Région du Tyrol, pour son action en faveur de la musique ancienne. On a pu l'entendre en concert sur le baryton et d'autres instruments, aux côtés de Christophe Coin et de l'ensemble Il Giardino Armonico. Son instrument est une copie de celui de Joseph Haydn, qui appartient à la Société des Amis de la Musique de Vienne.

SWR Vokalensemble Stuttgart

Un ensemble de radio accomplit sa mission lorsqu'il s'implique entièrement dans le présent – mieux encore, dans les utopies de son temps. Cette franchise et cette disponibilité suscitent, dans la musique vocale, des opportunités aujourd'hui encore insoupçonnées. Tel est le propre d'un ensemble décidé à prendre des risques, participant à l'invention du futur. Chaque année, de nouvelles œuvres adaptées au nombre et à l'étendue des voix de l'ensemble sont commandées par la radio SWR à plusieurs compositeurs. Leurs créations peuvent avoir lieu au sein de la programmation des concerts de la radio ou sur les scènes de festivals internationaux. Des pièces de maîtres reconnus, comme Wolfgang Rihm, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Isang Yun, Mauricio Kagel, Milko Kelemen ou Hans Zender y côtoient celles de nombreux représentants de la jeune génération, Toshio Hosokawa, Hanspeter Kyburz, Manuel Hidalgo. La fréquentation des œuvres complexes de l'art vocal d'aujourd'hui développe une aptitude à prendre des risques interprétatifs dans la lecture des chefs d'œuvres du passé. En outre, la mise en perspective des pièces nouvelles par le biais d'œuvres qui ont marqué

l'histoire de la musique devient une pierre de touche dans l'élaboration des programmes de l'Ensemble. Ainsi, les difficiles partitions du présent trouvent une réalisation sonore et les œuvres importantes des périodes classique et romantique apparaissent en permanence sous un jour nouveau, celui d'une interprétation adaptée au temps actuel.

Dans sa production en studio, l'Ensemble vocal du SWR de Stuttgart favorise le répertoire *a cappella*. Pour ses apparitions dans les grandes salles de concert et dans les festivals nationaux et internationaux, le chœur collabore fréquemment avec les meilleurs ensembles de musique contemporaine et, dans le domaine choral symphonique, avec les orchestres symphoniques du SWR de Stuttgart et du SWR de Baden-Baden et Freiburg. L'Ensemble a été dirigé par des chefs tels Ingo Metzmacher, Peter Eötvös, Michael Gielen, Hans Zender, Pierre Boulez, John Eliot Gardiner, Sir Neville Marriner, Karlheinz Stockhausen ou Sir Georg Solti.

Depuis janvier 2003, Marcus Creed est le directeur artistique de l'Ensemble vocal du SWR de Stuttgart, dont il souhaite élargir le fort engagement dans la diffusion de la musique contemporaine au moyen de programmes privilégiant les sonorités *a cappella*, où romantisme et modernité puissent se rencontrer.

Sopranos

Barbara van den Boom
Roswitha Fischer
Kirsten Drope
Maria-Regina Gromes
Barbara Guntner
Aleksandra Lustig
Annette Ruoff
Eva-Maria Schappé
Reinhild Schuster-Dammann
Kerstin Steube-König

Altos

Monika Bair-Ivenc

Ulrike Becker
Frauke Bethge
Simone Häcker-Brune*
Maria van Eldik
Birgit Huber-Klein
Ulrike Koch
Susanne Meissner-
Schaufelberger
Ute Wille

Ténors

Frank Bossert
Herbert Klein
Georg Kaplan
Rüdiger Linn
Hubert Mayer
Winfried Rombach*
Julius Pfeifer
Alexander Yüdenkov
Daniel Schreiber*

Basses

Bernhard Hartmann
Reiner Holthaus
Achim Jäckel
Ernst-Wolfgang Lauer
Torsten Müller
Mikhail Nikiforov
Mikhail Shashkov
Joachim Tränkle

* invités

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 Lefebure, 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.

Ensemble Modern

Fondé en 1980, l'Ensemble Modern (EM) compte parmi les ensembles les plus reconnus dans l'interprétation de la musique moderne. Depuis 1985 il est basé à Francfort-sur-le-

Main. La fondation de l'Ensemble et son organisation démocratique remontent à une initiative d'étudiants au sein de l'orchestre fédéral des étudiants tendant à cultiver la musique moderne et à l'exécuter de manière adéquate. Depuis 1987, l'EM est une société de droit civil, les musiciens étant sociétaires. LEM réunit actuellement dix-neuf solistes d'origines diverses : Argentine, Australie, Bulgarie, Allemagne, France, Grande-Bretagne, Inde, Japon, Pologne et Suisse. LEM est connu pour ses méthodes de travail et d'organisation qui se révèlent uniques au monde. Il n'existe pas de directeur artistique ; les projets, les musiciens invités, les coproductions et les intérêts financiers sont décidés et portés en commun. Chaque sociétaire apporte ses expériences personnelles et ses penchants pour telle programmation. Il en résulte une gamme de programme unique qui regroupe le théâtre musical, les projets chorégraphiques et centrés sur la vidéo, la musique de chambre, les concerts d'ensembles et d'orchestres. C'est ainsi que sont nées des collaborations extraordinaires et souvent longues avec Heiner Goebbels, Frank Zappa, Bill Viola ou Steve Reich. Des tournées ont conduit l'EM en Russie, en Amérique du sud, au Japon, en Australie, en Inde, en Corée, à Taïwan ou aux États-Unis. Il se produit régulièrement dans des festivals tels que le Lincoln Center Festival in New York, le Settembre musica in Turin, le Festival d'Automne à Paris, le Festival Ars Musica à Bruxelles, le Holland Festival à Amsterdam, le Lucerne Festival ou le Berliner Festspiele. LEM se produit aussi en Allemagne dans des lieux remarquables. À l'Alte Oper de Francfort, il donne depuis 1985 une série d'abonnements et des productions lyriques

avec l'Opéra de Francfort ont régulièrement lieu, ainsi que des concerts d'atelier sous le titre Happy New Ears, dans le cadre desquels des œuvres majeures de la musique contemporaine sont présentées et discutées. Une étroite collaboration lie l'EM à de nombreux organisateurs allemands, dont la Philharmonie de Cologne, le Konzerthaus de Berlin et celui de Dortmund, le Festspielhaus de Baden-Baden. LEM donne environ 100 concerts par an. En étroite collaboration avec les compositeurs, liés par l'exigence de l'authenticité maximale, les musiciens travaillent chaque année 70 nouvelles œuvres en moyenne, dont environ 20 créations. L'Ensemble Modern Orchestra (EMO) a été créé en 1998 et destiné spécialement à l'exécution de pièces pour grand effectif. Il se voue exclusivement à la musique du XX^e et du XXI^e siècles, travaille en relation avec des projets : autour de sa formation mère – les solistes de l'EM – se regroupent des spécialistes de la musique nouvelle et des jeunes musiciens du monde entier une à deux fois par an pour former l'EMO. L'Académie Internationale de l'Ensemble Modern (IEMA) – l'un des projets de l'EM les plus importants pour l'avenir – a été fondée durant l'été 2003 afin de travailler la musique contemporaine dans le domaine de la recherche et de l'enseignement sous les formes les plus variées, et de faire fructifier les expériences et les compétences musicales de l'EM pour la jeune génération. L'Ensemble Modern est soutenu par la Kulturstiftung fédérale ainsi que par la Deutsche Ensemble Akademie de la ville de Francfort, le Land de Hesse, la fondation GEMA et le GVL.

Flûtes

Rüdiger Jacobsen
Sascha Friedl

Hautbois

Catherine Milliken
Joseph Sanders

Clarinettes

Wolfgang Stryi
Ib Hausmann

Bassons

Lucas Rössner
Stephanie Hupperich

Cors

Albin Lebossé
Felix Winker

Trompette

Valentin Garvie

Trombones

Uwe Dierksen
Sven Strunkéit

Percussions

Rumi Ogawa
Rainer Römer
Niklas Brommare
David Haller
Sven Pollkötter
Pascal Pons
Slavik Stakhov
Wolfram Winkel
Matthias Würsch

Pianos

Hermann Kretzschmar
Michael Wendeberg
Ueli Wiget

Harpes

Gabriela Mossyrsch
Ellen Wegner

Théorbe

Gabriel Sarai

Viole de gambe

Jessica Marshall-Horsley

Violons baroques

Franka Palowski
Heide Sibley

Violone

Johannes Nied

Violons

Jagdish Mistry
Rafal Zambrzycki-Payne
Daniel Bell
Barbara Bultmann
Eri Takeya
Thomas Hofer
Corinna Jakoby
Angela Jaffé
Weiping Lin
Patricia Pacozzi
Christine Rox
Nina Zedler

Altos

Susan Knight
Fabio Marano
Werner Dickel
Julia Knight
Nancy Sullivan

Violoncelles

Eva Böcker
Michael M. Kasper

Contrebasses

Matthew McDonald
Pedro Gadelha

*Les musiciennes et les musiciens de
l'Ensemble Modern remercient la
Fondation Aventis pour son soutien
financier, à savoir la prise en charge
de l'un de leurs membres.*

Olivier Messiaen*Poèmes pour Mi***Action de grâces**

Le ciel,
Et l'eau qui suit les variations des nuages,
Et la terre, et les montagnes qui attendent
[toujours,

Et la lumière qui transforme.
Et un œil près de mon œil, une pensée près de
[ma pensée,

Et un visage qui sourit et pleure avec le mien,
Et deux pieds derrière mes pieds
Comme la vague à la vague est unie

Et une âme,
Invisible, pleine d'amour et d'immortalité
Et un vêtement de chair et d'os qui germera
[pour la résurrection.

Et la Vérité, et l'Esprit, et la Grâce avec son
[héritage de lumière.

Tout cela, vous me l'avez donné vous même,
Dans l'obéissance et dans le sang de votre Croix,
Et dans un Pain plus doux que la fraîcheur
[des étoiles,

Mon Dieu.
Alléluia, alléluia.

Paysages

Le lac comme un gros bijou bleu.
La route pleine de chagrins et de fondrières,
Mes pieds qui hésitent dans la poussière,
[le lac comme un gros bijou bleu.

Et la voilà, verte et bleue comme le paysage !
Entre le blé et le soleil je vois son visage :
Elle sourit, la main sur les yeux.
Le lac comme un gros bijou bleu.

La maison

Cette maison nous allons la quitter :
je la vois dans ton œil.
Nous quitterons nos corps aussi :
je les vois dans ton œil.
Toutes ces images de douleur qui s'impriment
[dans ton œil,

Ton œil ne les retrouvera plus :
Quand nous contemplerons la Vérité,
Dans des corps purs, jeunes, éternellement
[lumineux.

Épouvante*Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ho !*

N'enfouis pas tes souvenirs dans la terre, tu ne
[les retrouverais plus.

Ne tire pas, ne froisse pas, ne déchire pas.
Des lambeaux sanglants te suivraient dans les
[ténèbres

Comme une vomissure triangulaire,
Et le choc bruyant des anneaux sur la porte
[irréparable

Rythmerait ton désespoir
Pour rassasier les puissances du feu.
Ha, ha, ha, *etc.*

L'épouse

Va où l'Esprit te mène,
Nul ne peut séparer ce que Dieu a uni,
Va où l'Esprit te mène,
L'épouse est le prolongement de l'époux,
Va où l'Esprit te mène,
Comme l'Église est le prolongement du Christ.

Ta voix

Fenêtre pleine d'après-midi,
Qui s'ouvre sur l'après-midi,
Et sur ta voix fraîche
(Oiseau de printemps qui s'éveille)
Si elle s'ouvrirait sur l'éternité
je te verrais plus belle encore
Tu es la servante du Fils,
Et le Père t'aimerait pour cela.
Sa lumière sans fin tomberait sur tes épaules
Sa marque sur ton front.
Tu compléterais le nombre des anges incorporés.
À la gloire de la Trinité sainte
Un toujours de bonheur élèverait ta voix
[fraîche
(Oiseau de printemps qui s'éveille) :
Tu chanterais.

Les deux guerriers

De deux nous voici un. En avant !
Comme des guerriers bardés de fer !
Ton œil et mon œil parmi les statues qui
[marchent
Parmi les hurlements noirs, les écroulements
de sulfureuses géométries.
Nous gémissons : ha ! écoute-moi-je suis tes
deux enfants, mon Dieu !
En avant, guerriers sacramentels !

Tendez joyeusement vos boucliers.
Lancez vers le ciel les flèches du dévouement
[d'aurore :
Vous parviendrez aux portes de la ville

Le collier

Printemps enchainé, arc-en-ciel léger du matin,
Ah ! mon collier ! Ah ! mon collier
Petit soutien vivant de mes oreilles lasses,
Collier de renouveau, de sourire et de grâce,
Collier d'Orient, collier choisi multicolore
[aux perles dures et cocasses !
Paysage courbe, épousant l'air frais du matin,
Ah ! mon collier ! Ah ! mon collier !
Tes deux bras autour de mon cou, ce matin.

Prière exaucée

Ébranlez la solitaire, la vieille montagne de
[douleur,
Que le soleil travaille les eaux amères de mon
[cœur !

O Jésus,
Pain vivant et qui donnez la vie,
Ne dites qu'une seule parole, et mon âme sera
[guérie.

Ébranlez la solitaire, la vieille montagne de
[douleur,
Que le soleil travaille les eaux amères de mon
[cœur !

Donnez-moi votre Grâce !
Carillonne, mon cœur !
Que ta résonance soit dure, et longue, et
[profonde !

Frappe, tape, choque pour ton roi !
Frappe, tape, choque pour ton Dieu !
Voici ton jour de gloire et de résurrection !
La joie est revenue.

Biographies

Olivier Messiaen

Olivier Messiaen est né en 1908 à Avignon. Après ses études au Conservatoire de Paris (1919-1930) dans les classes de Paul Dukas, de Maurice Emmanuel et de Marcel Dupré, il est nommé titulaire du grand orgue de la Trinité de Paris en 1931. Il enseigne à partir de 1936 à l'École normale de musique et à la Schola cantorum. De cette période datent les *Offrandes oubliées* pour orchestre (1930). En 1940, il est fait prisonnier et compose durant sa captivité en Allemagne le *Quatuor pour la fin du temps* pour piano, violon, violoncelle et clarinette (1941). Libéré en 1942, il est nommé professeur au Conservatoire de Paris. Parmi les œuvres majeures des années quarante figurent *Visions de l'Amen* pour deux pianos (1943), *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* pour piano solo (1944), *Turangalila-Symphonie* (1946-1948), et *Cinq Rechants* pour chœur (1949). Plain-chant, rythmes grecs et hindous, chants d'oiseaux, modalité et permutations nourrissent son langage si personnel et lui inspirent des œuvres aussi diverses que *Réveil des Oiseaux*, *Oiseaux exotiques*, *Catalogue d'oiseaux*, *Chronochromie*, *Sept Haï-Kaï*, *Couleurs de la Cité céleste*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, *Des canyons aux étoiles*. Son opéra *Saint François d'Assise* (1983) est une sorte de synthèse de sa démarche à la fois religieuse, ornithologique et ethnologique. *Eclairs sur l'Au-Delà* est l'avant-dernière œuvre du compositeur qui laisse à sa mort le 27 avril 1992 une œuvre inachevée : le *Concert à Quatre*, dont l'orchestration fut terminée par les soins d'Yvonne Loriod et qui a été créé deux ans et demi après la mort de Messiaen à l'Opéra Bastille.

Françoise Pollet

Invitée d'opéras aussi prestigieux

que le Teatro Colon de Buenos Aires, la Fenice de Venise, le Met de New York ou l'Opéra Bastille, Françoise Pollet a toujours souhaité privilégier parallèlement ses apparitions en concert ou bien encore en récital avec piano. Elle s'est produite, la saison dernière, avec le New York Philharmonic Orchestra avec David Robertson dans *Erwartung*, le Montreal Symphony Orchestra avec Charles Dutoit, le BBC Londres avec Pierre Boulez, dans le cadre des festivals des Prom's à Londres, d'Edimbourg, de Strasbourg, de Lucerne, à Paris avec l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre du Capitole de Toulouse et Michel Plasson, l'Orchestre National de Lyon et David Robertson. Elle s'est produite, entre autres, avec l'Orchestre du NHK à Tokyo avec Charles Dutoit, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et M.W.Chung, avec le WDR de Cologne, l'Orchestre Philharmonique de Nice. Personnalité hors du commun, Françoise Pollet étonne par son immense musicalité et l'éclectisme de son répertoire, Strauss, Verdi, Wagner, Berlioz, Dukas y côtoyant les plus grands compositeurs contemporains. C'est ainsi qu'elle participait, en 1993, à la création de *Reigen* de Philippe Boesmans à la Monnaie de Bruxelles et qu'en 1995, elle créait, à l'Opéra de Hambourg, dans le rôle-titre, *Freispruch für Medea*, de Rolf Liebermann. Parmi son importante discographie, ses derniers enregistrements confirment l'étendue de son répertoire : *Les Troyens* - récompensé par un Grammy Award - et *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz et le *Gloria* et le *Stabat Mater* de Poulenc, avec Charles Dutoit, les *Poèmes pour Mi* d'Olivier Messiaen, avec Pierre Boulez, les *Quatre Derniers Lieder* de Richard Strauss, les

Sept Lieder de Jeunesse d'Alban Berg et les *Wesendonck-Lieder* de Richard Wagner avec Klaus Weise, ainsi que son album *Quant on n'a que l'amour* avec Yutaka Sado, qui illustre bien la richesse de ses possibilités. En 1994, la Première Victoire de la Musique Classique lui est décernée en tant qu'Artiste Lyrique de l'année. Françoise Pollet est Chevalier de l'Ordre National du Mérite ainsi que des Arts et Lettres.

Alain Damiens

Titulaire des premiers Prix de clarinette et de musique de chambre du Conservatoire de Paris, Alain Damiens est successivement clarinettiste à l'ensemble Pupitre 14, clarinette solo de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg et professeur au Conservatoire régional de Strasbourg jusqu'en 1975. En 1976 il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Il a participé à la naissance de nombreuses œuvres contemporaines, et a créé, en particulier, des pièces de Philippe Fénelon, *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, à Florence en 1985, pour les soixante ans de Luciano Berio et, en janvier 1997, le *Concerto pour clarinette* d'Elliott Carter, commandé à l'occasion du XX^e anniversaire de l'Ensemble Intercontemporain. Parmi les classiques de la seconde moitié du XX^e siècle, il interprète des œuvres de Pierre Boulez, Franco Donatoni, Olivier Messiaen et Karlheinz Stockhausen. Il est régulièrement invité à donner des master classes en France et à l'étranger (Centre Acanthes, Conservatoire de Lyon, Rencontres Internationales de clarinette, Académie Bartók en Hongrie, Académie de Kusatsu au Japon, la Serena au Chili). En 1994 il est nommé professeur au Conservatoire de Paris. Sa discographie comporte de nombreux enregistrements de clarinette contemporaine avec

des créations de jeunes compositeurs. Il a également enregistré le *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen et l'intégrale des œuvres pour clarinette de Brahms, la *Sequenza IXA* de Luciano Berio chez Deutsche Grammophon, le *Concerto pour clarinette* et *Gra* d'Elliott Carter, *New York Counterpoint* de Steve Reich et *Tephillah* de Howard Sandroff chez Virgin Classics. Alain Damiens joue sur clarinettes Buffet Crampon, modèles Festival et RC Green Line.

Hidéki Nagano

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano commence ses études de piano dès l'âge de cinq ans et, à quinze ans, remporte le premier Prix du concours national des Etudiants. Après ses études au Lycée supérieur annexe de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo, il entre en 1988 au Conservatoire de Paris, où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Il obtient le premier Prix d'accompagnement vocal en 1990, le premier Prix de piano à l'unanimité en 1991 et le premier Prix de musique de chambre en 1992. Lauréat du Concours international de Montréal et du Concours international de piano du XX^e siècle, il reçoit les prix Idemitsu et Muramatsu ainsi que le Prix de la Société Frédéric Chopin du Japon. Membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1996, il se produit en soliste au Japon et en Europe et a notamment été invité comme soliste par l'Orchestre symphonique de la NHK sous la direction de Charles Dutoit. Sa discographie soliste comprend des œuvres de : Boulez, Messiaen, Murail, Dutilleux (Fontec) ; Antheil (Pianovox) ; Messiaen, Prokofiev, Murail, Ravel (Denon).

Ashot Sarkissjan

Né en 1977 à Erevan, Arménie,

Ashot Sarkissjan a étudié à l'École de musique Tchaïkovski de sa ville natale et aux Musikhochschule 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.

Pierre Strauch

Né en 1958, élève de Jean Deplace, Pierre Strauch est lauréat du Concours Rostropovitch de La Rochelle en 1977. En 1978, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire soliste comprend entre autres des œuvres de Zoltan Kodaly, Bernd Alois Zimmermann et Iannis Xenakis. Il crée à Paris *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough et *Ritorno degli Snovidenia* de Luciano Berio. Intéressé par la pédagogie et l'analyse musicale, Pierre Strauch est également compositeur. Il a notamment écrit *La Folie de Jocelin*, commande de l'Ensemble Intercontemporain (1983), *Preludio imaginario* (1988), *Allende los mares* (1989), une série de pièces solo pour violon, violoncelle, contrebasse, piano

(1986-1992), *Siete poemas* pour clarinette seule (1988), *Faute d'un royaume* pour violon et sept instruments (1998), *Trois odes funèbres* pour cinq instruments, commande de l'Ensemble Intercontemporain et du Conservatoire de Paris (2001), *Deux portraits* pour cinq altos (2002), *Quatre miniatures* pour violoncelle et piano (2003), *La lettre à Emmanuelle* pour flûte seule (2004) et *La Escalera del dragón (In memoriam Julio Cortázar)* pour quinze instruments (2004), commande de l'Ensemble Intercontemporain.

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

**Arnold Schönberg - Pierre Boulez
Elliott Carter**

Mardi 15 février - 20h

Livret - Biographies

Cummings ist der Dichter...

birds(
 Here, innven
 ting air
 U
)sing

tw
 iligH(
 t's
 v
 va
 vas(
 vast
 ness.Be)look
 now
 (come
 soul.
 &:and
 Who
 s)e
 voi
 c
 es
 (
 are
 ar
 a

Cummings est le poète...

les oiseaux(
 ici, inven-
 tent l'air
)chantent

le cré-
 puscL(
 e est
 i
 im
 ment(
 si
 té-).regarde
 maintenant
 (viens
 âme
 &:et
 Que celui dont
 les
 vo
 i
 x
 (
 sont
 son
 so

Biographie des compositeurs

Arnold Schönberg

Après ses premières leçons de violon et de violoncelle, il compose en s'inscrivant dans la lignée du chromatisme wagnérien et du symphonisme brahmien, 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 ».

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 70^e 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.

Elliott Carter

Né le 11 décembre 1908 à New York, Elliott Carter a étudié la littérature anglaise et la musique à l'université de Harvard. De 1932 à 1935, il travaille avec Nadia Boulanger à l'École normale de musique à Paris. De 1936 à 1940, Carter est directeur musical des ballets Caravan, puis il enseigne à St John's College dans le Maryland. Il fut également durant deux ans consultant à l'Office de l'information de guerre des États-Unis. Il enseigna encore au Peabody Conservatory, à la Columbia University, au Queens College, à Yale University, à Cornell University et à la Juilliard School of Music. À partir de 1937, il publie de nombreux articles sur la musique, écrivant notamment des chroniques sur la vie musicale américaine dans la revue *Modern Music*, ainsi que des essais sur différents compositeurs (Ives, Stravinski,

Piston, etc.), sur sa propre musique, sur le jazz, la musique de film, l'opéra ou la situation du compositeur dans la société contemporaine. Il s'est essentiellement consacré à la composition à partir des années cinquante, recevant de très nombreux prix pour son œuvre. Les orchestres les plus renommés et les plus grands solistes, de même que de nombreux ensembles de musique de chambre, lui ont commandé des partitions. (...) Carter doit sa vocation musicale à son intérêt pour la musique moderne dans les années vingt, lié à une curiosité sans fin pour toutes les manifestations artistiques nouvelles. Sa rencontre avec Ives, qui l'encouragea à devenir compositeur, fut décisive. Dans les années trente, sous la pression des événements politiques et sous l'influence de l'enseignement de Nadia Boulanger, Carter se rapprocha du style néoclassique. Ce n'est qu'à la fin des années quarante qu'il parvient à trouver son propre langage, fondé sur le sens de la continuité et sur l'individualisation des différentes couches de la composition. Écrivant une musique exigeante, loin du style américanisant d'un Copland ou d'un Bernstein, mais loin aussi de l'expérience sérielle, qu'il jugea à certains égards sévèrement, Carter a construit son œuvre avec une certaine lenteur et dans un grand esprit d'indépendance. Homme d'une immense culture, il a réalisé une synthèse entre les diverses tendances de la musique de ce siècle et entre des conceptions musicales appartenant à des époques ou à des cultures très différentes. Sa musique n'a cessé de s'épanouir toujours plus librement, sur des bases extrêmement solides, sans la moindre recherche de séduction et sans compromission. Comme l'a dit

Andrew Porter, « *il n'y a pas de mauvaise musique chez Elliott Carter* ».

Le premier opéra d'Elliott Carter, *What Next?* (1999), a été donné en version de concert le 7 novembre 2000 à la Cité de la musique. D'après Philippe Albéra Programme du Festival Archipel 1992, Genève

Biographie des interprètes

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, poursuivi

en février 2004 avec la création mondiale de *LEspace 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 nommé 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 Victoires de la Musique Classique 2002 et en 2005.

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. 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.

Chef associé à la production
Denis Comtet

Sopranos

Geneviève Boulestreau
Caroline Chassany
Sylvaine Davene
Marie Griffet
Claire Henry-Desbois
Anne-Marie Jacquin
Laure Peny-Lalo
Isabelle Sauvageot
Kristina Vahrenkamp

Altos

Florence Barreau
Emmanuelle Biscara
Isabelle Dupuis-Pardoël
Anne Gotkovsky
Catherine Hureau
Hélène Moulin
Françoise Rebaud
Valérie Rio

Ténors

Stéphane Bagiau
Adrian Brand
Samuel Husser
Nicolas Kern
Maciej Kotlarski
Marc Manodritta
Pascal Pidault
Bruno Renhold

Basses

Bertrand Bontoux
Fabrice Chomienne
Grégoire Fohet-Duminil
Eric Frachey
Cyrille Gautreau
Pierre Jeannot
Christophe Olive
Guillaume Pérault

Pianistes répéteurs

Nicolai Maslenko
Bernard Robertson

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 a 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 a 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.

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.

Flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

Hautbois

László Hadady
Didier Pateau

Clarinette

Alain Damiens

Clarinette basse

Alain Billard

Bassons

Paul Riveaux
Pascal Gallois

Cors

Jens McManama
Jean-Christophe Vervoitte

Trompettes

Jean-Jacques Gaudon
Antoine Curé

Trombones

Benny Sluchin
Jérôme Naulais

Tuba

Arnaud Boukhitine

Percussions

Samuel Favre
Michel Cerutti

Piano

Dimitri Vassilakis

Violons

Ashot Sarkissjan
Jeanne-Marie Conquer

Altos

Odile Auboin
Christophe Desjardins

Violoncelles

Éric-Maria Couturier
Pierre Strauch

Contrebasse

Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires

Clarinette

Jérôme Comte

Harpes

Ségolène Brutin
Vincent Buffin
Maria Jeannin Lopez

Percussion

Andrei Karassenko

Violon

Roland Arnassalon

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Francis Poulenc - Hanns Eisler

Mercredi 16 février - 20h

Livret - Biographies

Francis Poulenc*Un soir de neige***De grandes cuillers de neige**

De grandes cuillers de neige
 Ramassent nos pieds glacés
 Et d'une dure parole
 Nous heurtons l'hiver têtu
 Chaque arbre a sa place en l'air
 Chaque roc son pied sur terre
 Chaque ruisseau son eau vive
 Nous nous n'avons pas de feu

La bonne neige

La bonne neige le ciel noir
 Les branches mortes la détresse
 Honte à la bête pourchassée
 La fuite en flèche dans le cœur
 Les traces d'une proie atroce
 Hardi au loup et c'est toujours
 Le plus beau loup et c'est toujours
 Le dernier vivant que menace
 La masse absolue de la mort
 La bonne neige le ciel noir
 Les branches mortes la détresse
 De la forêt pleine de pièges
 Honte à la bête pourchassée
 La fuite en flèche dans le cœur

Bois meurtri

Bois meurtri bois perdu
 D'un voyage en hiver
 Navire où la neige prend pied
 Bois d'asile bois mort où sans espoir je rêve
 [de la mer aux miroirs crevés
 Un grand moment d'eau froide a saisi les noyés
 La foule de mon corps en souffre
 Je m'affaiblis
 Je me disperse
 J'avoue ma vie
 J'avoue ma mort
 J'avoue autrui
 Bois meurtri bois perdu
 Bois d'asile bois mort

La nuit le froid la solitude

La nuit le froid la solitude
 On m'enferma soigneusement
 Mais les branches cherchaient leur voie
 [dans la prison
 Autour de moi l'herbe trouva le ciel

On verrouilla le ciel
 Ma prison s'écroula
 Le froid vivant le froid brûlant m'eut bien
 [en main

*Figure humaine***De tous les printemps du monde**

De tous les printemps du monde
 Celui-ci est le plus laid
 Entre toutes mes façons d'être
 La confiante est la meilleure

L'herbe soulève la neige
 Comme la pierre d'un tombeau
 Moi je dors dans la tempête
 Et je m'éveille les yeux clairs

Le lent le petit temps s'achève
 Où toute rue devait passer
 Par mes plus intimes retraites
 Pour que je rencontre quelqu'un

Je n'entends pas parler les monstres
 Je les connais ils ont tout dit
 Je ne vois que les beaux visages
 Les bons visages sûrs d'eux-mêmes
 Sûrs de ruiner bientôt leurs maîtres.

En chantant les servantes s'élancent

En chantant les servantes s'élancent
 Pour rafraîchir la place où l'on tuait
 Petites filles en poudre vite agenouillées
 Leurs mains aux soupiraux de la fraîcheur
 Sont bleues comme une expérience
 Un grand matin joyeux

Faites face à leurs mains les morts
 Faites face à leurs yeux liquides
 C'est la toilette des éphémères
 La dernière toilette de la vie
 Les pierres descendent disparaissent
 Dans l'eau vaste essentielle

La dernière toilette des heures
 A peine un souvenir ému
 Aux puits taris de la vertu
 Aux longues absences encombrantes
 Et l'on s'abandonne à la chair très tendre
 Aux prestiges de la faiblesse.

Aussi bas que le silence

Aussi bas que le silence
 D'un mort planté dans la terre
 Rien que ténèbres en tête

Aussi monotone et sourd
 Que l'automne dans la mare
 Couverte de honte mate

Le poison veuf de sa fleur
 Et de ses bêtes dorées
 Crache sa nuit sur les hommes

Toi ma patience

Toi ma patiente ma patience ma parente
 Gorge haut suspendue orgue de la nuit lente

Révérance cachant tous les ciels dans sa grâce
 Prépare à la vengeance un lit d'où je naîtrai.

Riant du ciel et des planètes

Riant du ciel et des planètes
 La bouche imbibée de confiance
 Les sages
 Veulent des fils
 Et des fils de leurs fils
 Jusqu'à périr d'usure

Le temps ne pèse que des fous
 Labime est seul à verdoyer
 Et les sages sont ridicules.

Le jour m'étonne et la nuit me fait peur

Le jour m'étonne et la nuit me fait peur
 L'été me hante et l'hiver me poursuit
 Un animal sur la neige a posé
 Ses pattes sur le sable ou dans la boue.
 Ses pattes nues plus loin que mes pas
 Sur une piste où la mort
 A les empreintes de la vie

La menace sous le ciel rouge

La menace sous le ciel rouge
 Venait d'en bas les mâchoires
 Des écailles des anneaux
 D'une chaîne glissante et lourde

La vie était distribuée
 Largement pour que la mort
 Prit au sérieux le tribut
 Qu'on lui payait sans compter

La mort était le Dieu d'amour
 Et les vainqueurs dans un baiser
 S'évanouissaient sur leurs victimes
 La pourriture avait du cœur

Et pourtant sous le ciel rouge
 Sous les appétits de sang
 Sous la famine lugubre
 La caverne se ferma

La terre utile effaçait
 Les tombes creusées d'avance
 Les enfants n'eurent plus peur
 Des profondeurs maternelles

Et la bêtise et la démence
 Et la bassesse firent place

A des hommes frères des hommes
 Ne luttant plus contre la vie
 A des hommes indestructibles.

Liberté

Sur mes cahiers d'écolier
 Sur mon pupitre et les arbres
 Sur le sable sur la neige
 J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
 Sur toutes les pages blanches
 Pierre sang papier ou cendre
 J'écris ton nom

Sur les images dorées
 Sur les armes des guerriers
 Sur la couronne des rois
 J'écris ton nom

Sur la jungle et le désert
 Sur les nids sur les genêts
 Sur l'écho de mon enfance
 J'écris ton nom

Sur les merveilles des nuits
 Sur le pain blanc des journées
 Sur les saisons fiancées
 J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
 Sur l'étang soleil moisi
 Sur le lac lune vivante
 J'écris ton nom

Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer, sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom

Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom

Sur les formes scintillantes
Sur les cloches des couleurs
Sur la vérité physique
J'écris ton nom

Sur les sentiers éveillés
Sur les routes déployées
Sur les places qui débordent
J'écris ton nom

Sur la lampe qui s'allume
Sur la lampe qui s'éteint
Sur mes maisons réunies
J'écris ton nom

Sur le fruit coupé en deux
Du miroir et de ma chambre
Sur mon lit coquille vide
J'écris ton nom

Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom

Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom

Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom

Sur la vitre des surprises
Sur les lèvres attentives
Bien au dessus du silence

J'écris ton nom
Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Sur l'absence sans désir
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Liberté

Paul Éluard

Hanns Eisler
Vier Stücke

Chant des vaincus
Gesang der Besiegten, op. 13 n° 2

Ne désespérons pas en ces temps troubles,
Laßt uns nicht in diesen trüben Zeiten verzagen!

Que tous ces morts nombreux ne soient pas
[morts pour rien.
Die vielen Toten sollen nicht umsonst gestorben
[sein.

Ils nous ont vaincus.
Wir wurden besiegt.

Leur victoire n'est qu'un nouveau départ
[pour nous.
Ihr Sieg ist aber nur unser neuer Anfang.

Nous ne pouvons vaincre qu'une seule fois.
Wir können nur einmal siegen:

Notre victoire sera la dernière.
Unser Sieg wird der letzte sein.

Ne désespérons pas en ces temps troubles,
Laßt uns nicht in diesen trüben Zeiten verzagen!

Notre victoire sera la dernière.
Unser Sieg wird der letzte sein.

Réflexion sur des phénomènes de la nature
Naturbetrachtung, op. 13 n° 3

Ce ne sera qu'après notre victoire
Erst wenn wir gesiegt haben,

Que le ciel sera vraiment bleu.
wird am Himmel ein ganz anständiges Blau sein.

Ce ne sera qu'après notre victoire
Erst wenn wir gesiegt haben,

Que des oiseaux chanteront dans le bois.
wird ein Vogelruf im Wald sein.

Ce ne sera qu'après notre victoire.
Erst wenn wir gesiegt haben.

Des gars qui ont de l'humour : artistes et savants
Witzige Burschen: Künstler und Gelehrte,

Parlent souvent des miracles de la technique.
die reden groß und viel von den Wundern der
[Technik.

Ils ont beau parler du travail de nos mains
Die haben gut reden von unserer Hände Arbeit

Ce ne sera qu'après notre victoire
Erst wenn wir gesiegt haben,

Que le ciel sera vraiment bleu
wird am Himmel ein ganz anständiges Blau sein

Et que des oiseaux chanteront dans le bois.
und ein Vogelruf im Wald sein.

Ce ne sera qu'après notre victoire.
Erst wenn wir gesiegt haben.

Liturgie du souffle
Liturgie vom Hauch, op. 21 n° 1

Jadis vint une vieille
Einst kam ein altes Weib einher,

Qui n'avait plus de pain pour manger.
das hatte kein Brot zum Essen mehr.

Le pain était bouffé par les militaires,
Das Brot, das fraß das Militär!

Alors elle tomba dans la ruelle,
Da fiel sie in die Gass',
Qui était froide.
die war kalte.

Sur ce, elle n'avait plus faim.
Da hatte sie keinen Hunger mehr!

Au-dessus des sommets, le calme, le calme!
Über allen Gipfeln ist Ruh', ist Ruh'!

Là, vint un médecin légiste
Da kam einmal ein Totenarzt einher,

Il fit : "la vieille veut avoir son certificat."
der sagte: die Alte besteht auf ihrem Schein.

Sur ce, on enterrait la vieille affamée.
Da grub man die hungrige Alte ein.

Du coup, la vieille ne disait plus rien.
So sagte das alte Weib nichts mehr!

Seul le médecin trouvait ça amusant.
Nur der Arzt lachte noch über die Alte!

Au-dessus des sommets, le calme, le calme!
Über allen Gipfeln ist Ruh', ist Ruh'!

Les petits oiseaux aussi se taisent,
Auch die Vöglein schweigen im Walde,

Dans les cimes des arbres tu sens à peine
[un souffle.
in allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch.

Là-dessus, vint un homme seul;
Da kam einmal ein einz'ger Mann daher;

Cet ordre social ne lui disait rien.
der hatte für diese Ordnung keinen Sinn.

Il trouva que quelque chose clochait.
Der fand in der Sache einen Haken drin.

Il était presque comme un ami pour la vieille.
Der war eine Art Freund für die Alte.

Il disait: un homme doit pouvoir manger,
Der sagte: ein Mensch müsse essen können,

Vous comprenez, c'est un homme!
bitte sehr, ein Mensch!

Au-dessus des sommets, le calme, le calme!
Über allen Gipfeln ist Ruh', ist Ruh'!

Alors les petits oiseaux dans le bois se turent,
Darauf schwiegen die Vöglein im Walde,

Dans toutes les cimes tu sens à peine
[un souffle.
in allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch.

Sur ce, vint un gendarme,
Da kam einmal ein Polizist daher,

Avec sa matraque.
der hatte einen Gummiknüppel dabei.

Il transforma la tête de l'homme en bouillie.
Der zerklopfte dem Mann seinen Hinterkopf zu
 [Brei! *In allen Wipfeln spürest du jetzt einen, einen Hauch!*

Là, cet homme aussi se tut!
Da sagte auch dieser Mann nichts mehr!

De sa grosse voix, le gendarme s'écria:
Doch der Polizist sagte, daß es schallte:

“Ça y est, maintenant, les petits oiseaux dans
 [le bois ont le bec cloué !”
“So! Jetzt schweigen die Vöglein im Walde!

Au-dessus des sommets, le calme!
Über allen Gipfeln ist Ruh’!

Dans les cimes des arbres tu sens à peine
 [un souffle.
In allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch!”

Là, vinrent subitement beaucoup d'hommes
 [rouges,
Da kamen mit einmal viele roten Männer einher,

Ils souhaitaient discuter avec l'armée.
die wollten einmal reden mit dem Militär!

Mais l'armée parla par la bouche
 [des mitraillettes
Doch das Militär redete mit dem Maschinengewehr

et les hommes rouges ne disaient plus rien,
und da sagten die roten Männer nichts mehr,
 mais leurs fronts arboraient encore une ride.
doch hatten sie auf der Stirne noch eine Falte.

Au-dessus des sommets, le calme, le calme!
Über allen Gipfeln ist Ruh’, ist Ruh’!

Là, vint un énorme ours rouge,
Da kam einmal ein großer roter Bär einher,

Qui ne connaissait pas ces habitudes,
der wußte nichts von den Bräuchen hier,

Car il venait de loin, de l'autre côté de la mer,
denn er kam von überm Meer,

Et il mangea les petits oiseaux du bois!
und der fraß die Vöglein im Walde!

Là, les petits oiseaux du bois ne se turent plus!
Da schwiegen die Vöglein nicht mehr!

Maintenant, au-dessus des sommets,
 [c'est l'agitation !
Über allen Gipfeln ist Unruh!

Dans toutes les cimes tu le sens maintenant,
 [le souffle !
In allen Wipfeln spürest du jetzt einen, einen Hauch!

Bertolt Brecht

À chanter dans les rues Auf den Straßen zu singen, op. 15

Dégage !
Weg da!

Nous foulons, nous foulons les pavés,
Wir treten, wir treten das Pflaster,

Nous marchons dans la rue !
marschieren die Straße entlang!

Nous déchirons le ciel par notre chant !
Wir reißen ein Loch in den Himmel mit unserm
 [Gesang!

Nous marchons contre le monde entier !
Wir marschieren gegen die ganze Welt!

Nous marchons contre le monde !
Wir marschieren gegen die Welt!

Au diable, qui s'oppose à nous.
Verdammt! Wer sich uns entgegenstellt!

Dégage !
Weg da!

Allez, camarades, laissez tomber le travail,
Auf ihr Brüder, laßt nun alle Arbeit steh'n!

Regardons ce monde de près!
Diese Welt woll'n wir uns mal von nah' beseh'n!

Ce monde, ce monde !
Diese Welt, diese Welt!

Regardez comment les camarades se
 [rassemblent, marchant avec leurs souliers
 [usés.
Seht her wie mit löchrigen Sohlen sich Bruder
 [zu Bruder gesellt.

Nous allons prendre notre part des richesses
 [du monde !
Wir woll'n unsern Anteil uns holen am Reichtum
 [der Welt!

Nous marchons jour après jour jusqu'au but !
Wir marschieren Tag um Tag bis ans Ziel!

Au diable, qui ne veut pas marcher avec nous !
Verdammt! wer nicht mit uns mitmarschieren will!

En avant, camarades, allons-y, frères! Frères !
Vorwärts ihr Brüder, auf ihr Brüder! Brüder!

Nous prenons la route de nos pères, la route
 [des larmes et du sang!
Wir gehen die Straße der Väter, die Straße voll
 [Tränen und Blut!

Personne n'a honte de mourir pour tous
 [les autres !
Für alle zu sterben ist keiner, ist keiner zu gut!

Nous marchons jour après jour, jusqu'au but !
Wir marschieren Tag um Tag, bis ans Ziel!

Loué soit qui tomba sur ce chemin, sur ce
 [chemin !
Gepriesen, wer auf diesem Wege fiel, auf diesem
 [Wege.

David Weber

Drei Männerchöre

Du charbon pour Mike Kohlen für Mike

Nous avons appris,
Wir haben gehört,

Qu'au début de ce siècle une femme vivait
 [dans la misère dans l'état d'Ohio, à Bidwell,
dass in Ohio zu Beginn dieses Jahrhunderts ein
 [Weib wohnte in Bidwell,

Mary Mc Coy, la veuve d'un cheminot, du nom
 [de Mike Mc Coy.
Mary Mc Coy, Wittwe eines Streckenwärters mit
 [Namen Mike Mc Coy, in Armut.

Mais chaque nuit les cheminots de la Wheeling
 [Railroad
Aber jede Nacht von den donnernden Zügen der
 [Wheeling Railroad

Lançaient un morceau de charbon par dessus
 [la clôture ;
warfen die Bremser einen Kohlenklumpen über die
 [Zaunlatten;

Pressés, ils criaient de leurs voix rauques: Hallo !
 [Pour Mike !
Mit rauher Stimme ausrufend in Eile: Hallo! für
 [Mike

Et chaque nuit lorsque le morceau de charbon
 [pour Mike
Und jede Nacht, wenn der Kohlenklumpen für
 [Mike

Frappait la cloison arrière de la baraque, la
 [vieille se levait,
an die Rückwand der Hütte schlug, hob sich die Alte,

Mettait machinalement son manteau et mit de
 [côté le morceau de charbon,
schlaftrunken umwerfend den Rock, und räumte
 [zur Seite Kohlenklumpen,

Le cadeau des cheminots pour Mike, qui était
 [mort, mais pas oublié.
Geschenke der Bremser für Mike, den Gestorbenen,
 [aber nicht Vergessenen.

La vieille se leva longtemps avant l'aube,
 [Sie aber erhob sich lange vor dem Morgengraun,
 Afin de retirer les cadeaux des yeux du monde,
 [um die Geschenke zu räumen aus den Augen der
 [Welt,

Pour que les hommes de la Wheeling Railroad
 [n'aient pas de problèmes.
dass nicht kämen in Ungelegenheiten die Männer
 [von der Wheeling Railroad.

Cette chanson est dédiée aux camarades du
 [cheminot Mike,
Dieses Lied ist gewidmet den Kameraden des
 [Bremser Mike,

Mort d'avoir eu des poumons trop faibles sur
 [des trains de charbon de l'Ohio.
gestorben an zu schwacher Lunge auf den
 [Kohlenzügen Ohios.

En signe de solidarité.
Für Kameradschaft.

Bertolt Brecht

Par ailleurs, 50 000 bûcherons sont en grève Ferner streiken: 50 000 Holzarbeiter

Cinquante mille bûcherons traversent
 [aujourd'hui la forêt.
Fünfzigtausend Holzknecht gehn heute durch den
 [Wald.

Cinquante mille sac-à-dos sont faits et fermés.
Fünfzigtausend Rucksäck stehn gepackt und
 [zugeschnallt.

Cinquante mille lits de camp sont vides, mis à
 [part les poux.
Fünfzigtausend Pritschen sind bis auf die Wänsen
 [leer.

Cinquante mille bûcherons ne se retourneront
[plus jamais dans leurs lits sans trouver le
[sommmeil.

*Fünzigtausend wälzen sich drin schlaflos
[nimmermehr.*

Car tout cela, on ne le supporte que tant
[qu'on peut, et aujourd'hui entrez en grève
*Denn alles das erträgt man nur, solange man eben
[kann, und heute gehen in den Streik*

cinquante mille hommes!
fünzigtausend Mann!

En grève !
Streiken!

Ne sont en grève que cinquante mille hommes !
Es streiken bloß fünfzigtausend Mann !

Seul, personne n'ose dire : Seigneur ! Ils nous
[mènent la vie trop dure !
*Einzel sagt es keiner: Herr! Sie schinden uns zu
[arg!*

C'est en trop ! Car sinon il est renvoyé !
Das ist zu arg! Denn sonst fliegt er!

Oui, nous, nous sommes forts ! Nous sommes
[forts de cinquante mille hommes !
*Ja wir, wir sind stark! Doch wir sind
[fünzigtausend stark!*

Oui, mon gros ! Porc d'industrie !
Ja, Dicker! Fetter Unternehmer du!

Même si ça sort difficilement !
Wenn's auch peinlich ist!

Très très difficilement ! Pourquoi tu
[n'abandonnes pas, pourquoi tu ne t'avoues pas
[battu ?
*Sehr peinlich! Sag warum gibst du nicht zu, daß
[du geschlagen bist!*

Cinquante mille sac à-dos
Fünzigtausend Rucksäck!

Cinquante mille lits de camp
Fünzigtausend Pritschen!

Cinquante mille bûcherons quitteront
[aujourd'hui les bois !
*Fünzigtausend Holzknecht gehn heute aus dem
[Wald!*

La révolution des paysans Bauernrevolution, op. 14 n° 1

*Heiah! Oho! He !
Heiah, Heiah! ohe!
Heiahe!*

Nous sommes la bande noire de Geyer !
Wir sind des Geyers schwarzer Haufen!

Heiah! He!

Et nous voulons battre contre des tyrans.
Und wollen mit Tyrannen raufen!

He ohe!

La hallebarde en premier ! Et chargeons !
Spieß voran! Drauf und dran!

Mettons le feu sur les toits du monastère !
Setzt auf's Klosterdach den roten Hahn!

Chargeons.
Drauf und dran!

Seigneur, prends pitié !
Kyrie eleison

Nous demandons au seigneur dans le ciel,
Wir wollen den Herrn im Himmel fragen,

Si nous pouvons massacrer les religieux !
[Massacrer !
ob wir die Pfaffen können totschiagen! Totschiagen!

Mettons le feu sur les toits du monastère !
Setzt auf's Klosterdach den roten Hahn!

Lorsqu'Adam labourait et Eve filait
Als Adam grub und Eva spann,

Où était à ce moment là le seigneur du fief ?
wo war denn da der Edelmann?

Maintenant, il en va du château, de l'abbaye et
[du couvent.
Jetzt gilt es Schloß, Abtei und Stift!

Nous ne respectons que les Ecritures saintes !
Uns gilt nichts als die heilige Schrift!

Notre chef est Florian Geyer, le banni !
*Uns führt der Florian Geyer an, trotz Acht und
[Bann!*

Il porte la sandale dans son drapeau, porte
[heaume et cuirasse.
*Führt den Bundschuh in der Fahne, hat Helm und
[Harnisch an.*

Ohe! Ohe!

Battus, nous rentrons chez nous.
Geschlagen ziehen wir nach Haus!

Ho!Hei! Heiah! Ohe!

Nos petits enfants auront plus de succès !
*Unsre Enkel fechten's besser aus!
Heiah! Heiah! Ohe!*

La hallebarde en premier! Et chargeons !
Spieß voran! Drauf und dran!

Nous sommes la bande noire de Geyer !
Wir sind des Geyers schwarzer Haufen!

Heiah! He!

Et nous voulons battre contre des tyrans.
Und wollen mit Tyrannen raufen!

Vier Chorlieder

La chanson de la solidarité Solidaritätslied

En avant et n'oublions pas
Vorwärts und nicht vergessen,

où est notre force.
worin unsre Stärke besteht.

En ayant faim et en mangeant,
Beim Hungern und beim Essen,

en avant, et n'oublions pas la solidarité !
vorwärts, nicht vergessen die Solidarität!

D'abord, on n'est pas tous là, et ensuite,
[il ne s'agit que d'un jour,
*Erstens sind wir hier nicht alle, zweitens ist es nur
[ein Tag,*

là où le travail d'une semaine nous pesait
[sur le dos.
*wo die Arbeit einer Woche uns noch in den
[Knochen Tag.*

En avant et n'oublions pas, posons directement
[la question
*Vorwärts und nicht vergessen und die Frage
[konkret gestellt,*

En avant et n'oublions pas : à qui appartient la
[route, à qui appartient le monde?
*Vorwärts und nicht vergessen, wessen Strasse ist die
[Strasse, wessen Welt, ist die Welt?*

Bertolt Brecht

La chanson des banques Bankenlied

Nous sommes licenciés !
Wir sind entlassen!

Ça y est, chers amis !
Jetzt ist's so weit, liebe Leut'!

Nous marchons sur les banques,
Wir zieh'n auf die Banken,

Nous contrôlons les caisses !
revidieren die Kassen!

Si par malchance on n'a pas de travail,
Wenn man mal keine Arbeit hat,

On peut flâner à travers toute la ville
dann kann man durch die ganze Stadt

Comme un évadé.
wie ein entsprungner Sträfling bummeln.

Pas la moindre bouchée de pain !
[Pas une goutte de bière !
Kein Bissen Brot! Kein Tropfen Bier!

Et nos estomacs tambourinent sur toutes
[les portes des boulangeries.
*Und unsre Magenwände trommeln an jeder
[Bäckerladentür*

Nous sommes licenciés
Wir sind entlassen!

Ca y est, chers amis !
Jetzt ist's so weit, liebe Leut'!

Nous marchons sur les banques,
Wir zieh'n auf die Banken,

Nous contrôlons les caisses !
revidieren die Kassen!

Il semblerait que les négociants,
Es scheint fast, dass die Handelsherrn,

Les banques et les conglomérats
Bankhäuser und Fabrikkonzern

(Ont les mêmes intentions inavouables).
den gleichen Spruch im Schilde führen.

Ils font benoîtement faillite,
Sie machen treu und schlicht Bankrott,

Les pauvres, hélas, ça vous remue.
die Ärmsten, ach es ist zum Rühren!

Si seulement je pouvais faire de même,
[mon Dieu!
Kömt' ich's nur auch tun, lieber Gott!

Nous sommes licenciés !
Wir sind entlassen!

Ça y est, chers amis !
Jetzt ist's so weit, liebe Leut'!

Nous marchons sur les banques,
Wir zieh'n auf die Banken,

Nous contrôlons les caisses !
revidieren die Kassen!

Mais il est nécessaire, pour que le compte soit
[bon,
Jedoch, auf dass die Rechnung stimmt,

Que l'on regarde de près
ist's nötig, dass man Einblick nimmt,

Là, où ils enferment leur livre de comptes,
wo sie ihr Kontobuch verschließen,

Pour que vous voyiez les maîtres,
damit ihr mal die Herren seht,

Que nous laissions vivre en paix,
die wir in Freuden leben ließen,

Tandis qu'eux, ils nous achèvent.
wenn's uns schon an den Kragen geht!

Nous sommes licenciés !
Wir sind entlassen!

Ça y est, chers amis !
Jetzt ist's so weit, liebe Leut'!

Nous marchons sur les banques,
Wir zieh'n auf die Banken,

Nous contrôlons les caisses !
revidieren die Kassen!

Jean-Baptiste Clément/Walter Mehring

La chanson du front uni Das Einheitsfrontlied

Et parce que l'homme est un homme,
Und weil der Mensch ein Mensch ist,

Il a besoin de manger, je vous en prie
drum braucht er was zum Essen, bitte sehr.

Ce ne sont pas les bonnes paroles qui le
[rassasient, cela ne le nourrit pas.
Es macht ihn ein Geschwätz nicht satt, das schafft kein Essen her.

Gauche deux trois, gauche deux trois !
Drum links, zwei, drei! Drum links, zwei, drei!

Là, est ta place, camarade !
Wo dein Platz, Genosse, ist!

Aligne-toi dans le front du travail,
Reih' dich ein in die Arbeitsfront,

Parce que toi aussi, tu es un ouvrier !
weil du auch ein Arbeiter bist!

Et parce que l'homme est un homme,
Und weil der Mensch ein Mensch ist,

Il n'aime pas avoir une botte dans la gueule,
drum hat er Stiefel im Gesicht nicht gern,

Il n'aime pas voir sous lui un esclave,
er will unter sich keinen Sklaven seh'n

Ni au-dessus de lui un maître.
und über sich keinen Herrn.

Gauche deux trois, gauche deux trois !
Drum links, zwei, drei! Drum links, zwei, drei!

Là, est ta place, camarade !
Wo dein Platz, Genosse, ist!

Aligne-toi dans le front du travail,
Reih' dich ein in die Arbeitsfront,

Parce que toi aussi, tu es un ouvrier !
weil du auch ein Arbeiter bist!

Et parce que le prolétaire est un prolétaire,
Und weil der Prolet ein Prolet ist,

Personne d'autre ne le libérera,
drum wird ihn kein anderer befreien,

La libération du travail
es kann die Befreiung der Arbeiter

Ne peut être que le travail des ouvriers.
nur das Werk der Arbeiter sein.

Gauche deux trois, gauche deux trois !
Drum links, zwei, drei! Drum links, zwei, drei!

Là, est ta place, camarade !
Wo dein Platz, Genosse, ist!

Aligne-toi dans le front du travail,
Reih' dich ein in die Arbeitsfront,

Parce que toi aussi, tu es un ouvrier !
weil du auch ein Arbeiter bist!

Bertolt Brecht

Personne ou tout le monde Keiner oder alle

Esclave, qui te libérera ?
Sklave, wer wird dich befreien?

Ceux qui sont tout en bas,
Die in tiefster Tiefe stehen, werden, Kamarad,

Camarade, entendront tes cris,
dich sehen und sie werden hörn dein Schreien,

Des esclaves te libéreront !
Sklaven werden dich befreien!

Personne ou tout le monde !
Keiner oder Alle!

Tout ou rien !
Alles oder Nichts!

Un homme seul ne peut pas sauver sa peau,
[fusils ou chaînes !
Einer kann sich da nicht retten, Gewehre oder [Ketten!

Personne ou tout le monde !
Keiner oder Alle!

Tout ou rien !
Alles oder Nichts!

Qui, homme maltraité, te vengera ?
Wer, Geschlagner, wird dich rächen ?

Toi, le blessé,
Du, dem sie den Schlag versetzten,

Mets-toi du côté des blessés,
reih dich ein mit den Verletzten,

Nous, avec toutes nos faiblesses,
wir, in allen unsern Schwächen,

Nous te vengerons, camarade !
werden, Kamerad, dich rächen!

Personne ou tout le monde !
Keiner oder Alle!

Tout ou rien !
Alles oder Nichts!

Un homme seul ne peut pas sauver sa peau,
[fusils ou chaînes !
Einer kann sich da nicht retten, Gewehre oder [Ketten!

Personne ou tout le monde !
Keiner oder Alle!

Tout ou rien !
Alles oder Nichts!

Qui, homme perdu, se risquera ?
Wer, Verlorner, wird es wagen?

Celui qui ne peut plus porter sa misère,
Wer sein Elend nicht mehr tragen kann,

Se joindra à ceux
muss sich zu jenen schlagen,

Qui depuis leur détresse veillent
die aus Not schon dafür sorgen,

A ce que ce soit aujourd'hui, et pas seulement
[demain.
dass es heut heisst und nicht morgen.

Bertolt Brecht

Traductions : Volker Haller

Biographies

Christine Comtet

Christine Comtet débute la flûte traversière à Lons-le-Saunier. En 1993, elle entre au Conservatoire National Supérieur de Lyon où elle obtient le Certificat d'études Supérieures en 1997. Dès lors, ses attirances l'orientent plus particulièrement vers la musique de chambre. Elle se produit au sein de diverses formations dans de nombreux concerts en France et à l'étranger. Depuis 1996, elle travaille et enregistre avec l'Ensemble Anamorphose dirigé par Jacques Aboulker, et l'Ensemble Orchestre Contemporain sous la baguette de D. Kafka. Actuellement, elle participe à des spectacles de C. Boltanski, J. Kalman et F. Krawczyk, mis en scène au Théâtre du Châtelet.

Benjamin Dutoit

Benjamin Dutoit débute la clarinette à l'âge de 9 ans et entre à 17 ans au CNSM de Paris dans la classe de Michel Armignon. Après avoir obtenu un prix de clarinette, de musique de chambre et de clarinette basse, il est admis en 2002 dans l'Orchestre de la Musique de l'Air de Paris. Parallèlement, il joue régulièrement au sein d'orchestres tels que l'Opéra de Paris, de Rouen, de Monte-Carlo.

Petru Iuga

Petru Iuga est né en 1974 en Roumanie. Reconnu par Yehudi Menuhin et Alberto Lyssy lors de ses études à l'Académie de Musique « G. Enescu » de Bucarest, Petru Iuga étudiera en 1996, à l'Académie Menuhin de Gstaad en Suisse. Il poursuit après ses études à Berne à la Hochschule für Musik, puis au CNSM de Paris. Petru Iuga a remporté plusieurs premiers prix de contrebasse en

Allemagne, en France et en Roumanie. Il a joué avec des orchestres internationaux tels le Berner Symphonie Orchester, l'Odessa Kammerorchester, l'Orchestre de Chambre Radio-Bucarest... Depuis 2001, Petru Iuga est membre de l'Ensemble orchestral de Paris.

Franck Krawczyk

Né en 1969, Franck Krawczyk étudie le piano avec Stefan Popovici et Serge Petitgirard, l'harmonie et le contrepoint avec Alain Bernaud et Michel Merlet, l'analyse avec Claude Helffer et la composition électroacoustique avec Philippe Manoury et Denis Lorrain. Premier prix de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon dans la classe de Gilbert Amy et Robert Pascal, Franck Krawczyk est lauréat du Prix Hervé Dugardin à la suite de la création de *Ruines*. Il a reçu des commandes du Festival d'Automne à Paris, de Radio-France, du Musée de Louvre, du Haut-conseil Franco-Allemand. Ses œuvres ont été créées par le Quatuor Arditti, le Trio BWV, le Sextuor Schönberg, Claude Helffer, Xavier Gagnepain et Gilbert Amy.

Nicolas Krüger

Né en 1972, Nicolas Krüger commence très jeune des études de piano. Il étudie notamment auprès d'Alain Planès. Il devient directeur musical de plusieurs productions en collaboration avec le C.N.S.M. de Paris, notamment *Cosi fan tutte* et *Pelléas et Mélisande*. Parallèlement à ses études, Nicolas Krüger participe à de nombreuses productions d'opéras en tant que chef de chant à l'Opéra de Montréal (Canada), et dans les théâtres de Rennes, Massy, Rouen, Lyon... Il entre en 1991 au Conservatoire National

Supérieur de Musique de Paris où il obtient successivement, entre 1992 et 2002, ses Prix d'harmonie, de contrepoint, d'accompagnement au Piano, de direction de chant et enfin de direction d'orchestre (élève de Janos Fürst).

Nicolas Krüger a été assistant auprès de John Nelson à l'Orchestre de Paris et de Michel Plasson à l'Ensemble Orchestral de Paris puis de Armin Jordan. Il enrichit sa connaissance des ensembles vocaux en travaillant comme assistant auprès de Laurence Equilbey avec le Chœur de Chambre Accentus et Pierre Boulez avec l'Ensemble Intercontemporain pour la création française du *Weltparlament* de Stockhausen. (Mai 2003).

En 1998, Nicolas Krüger devient pianiste et chef de chant à l'Orchestre de Paris et collabore durant quatre ans avec des chefs tels que W. Sawallisch, C. von Dohnanyi, L. Maazel, M. Plasson, F. Brüggen, P. Boulez ou C. Eschenbach. Nicolas Krüger a créé un Ensemble Instrumental « *Les Noces* » destiné à rendre la représentation du concert plus vivante en allant puiser dans tous les arts de la scène. Le concert d'inauguration (6 mars 2004 Salle Gaveau) a eu un immense succès. En octobre 2003, Nicolas Krüger est chef de chant et assistant de Janos Fürst dans *Gustavo III* de Verdi (première version d'*Un Ballo in Maschera*) à Metz. En novembre 2003, il dirige au Kazakhstan la *Neuvième Symphonie* de Beethoven et de retour en France, il dirige douze représentations de *l'Enlèvement au Sérail* en tournée. En février 2004, il est à l'Opéra Bastille avec l'Ensemble Accentus pour la création du nouvel opéra de Matthias Pincher *l'Espace Dernier*. En septembre 2004, Nicolas Krüger a été nommé chef associé d'Accentus.

Abel Billard

Né en 1972 à Chartres, Abel Billard, percussionniste professionnel, étudie la percussion avec Michel Cerruti, Frédéric Macarez puis Jacques Delécluse Michel Cals et Jean Geoffroy. Il obtient son Diplôme de Formation Supérieure avec mention très bien en percussion ainsi qu'un premier prix à l'unanimité en musique de chambre avec le trio de percussion « O3 ». Lauréat du concours international d'interprétation de musique contemporaine Gaudemus à Rotterdam, il se produit avec ce trio en France puis en Belgique. Il a travaillé sous la direction de Pierre Boulez, Myung-Whun Chung, Kurt Masur, Peter Eötvös, James Conlon, Colin Davis, Sergiu Celibidache, Mstislav Rostropovitch et joue régulièrement pour les orchestres parisiens tels que l'Ensemble Intercontemporain, les Orchestres de Radio France, l'Opéra de Paris... Il s'est produit également en tant que soliste avec le Groupe de Recherche Musical (GRM) ainsi qu'avec l'IRCAM. Il joue en tant que vibraphoniste dans un groupe de worldmusic de Rido Bayonne. Il enseigne la percussion aux conservatoires du neuvième et douzième arrondissements de Paris.

Laurence Equilbey

Formée à Paris, Vienne et Stockholm, elle 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 a 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 en 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.

Accentus

Réuni par Laurence Equilbey en 1991, cet ensemble professionnel de 32 chanteurs a pour vocation d'interpréter en formation de chœur de chambre le riche répertoire des œuvres à 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, Kent Nagano ou Jonathan Nott). L'Ensemble est présent dans les grands festivals, en France – Aix-en-Provence, La Roque d'Anthéron, Musica, La Folles Journée de Nantes – comme à l'étranger – Festa de Música Lisboa, Märzmusik à Berlin – et effectue chaque année une tournée internationale (États-Unis en 2000, Europe Centrale et Orientale en 2001 et 2002, Brésil et Argentine en 2005). La création mondiale de *Perelà*, *L'Homme de fumée* de Pascal Dusapin, a marqué, en février 2003, sa première collaboration avec l'Opéra National de Paris poursuivie la saison dernière avec la création mondiale de *LEspace Dernier* de Matthias Pintscher. Co-organisateur avec la Cité de la musique de la Biennale Internationale d'Art Vocal, l'ensemble présentera lors de la seconde édition en juin 2005 un concert avec Alain Planès autour de Franz Schubert et Johannes Brahms puis un programme avec l'Ensemble Intercontemporain incluant *Desert Music* de Steve Reich et *Mémoires* de Michael Jarrell. Parmi les autres projets de la saison 2004-2005 figurent notamment deux séries de concerts consacrées à la musique vocale hongroise et russe ainsi qu'un programme Beethoven donné à Nantes, Lisbonne et Tokyo avec Sinfonia Varsovia. 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, chez NAIVE (*Editor Choice de Gramophon*, *Prix SACD du meilleur enregistrement - Orphée d'Or 2002 de l'Académie du disque lyrique*). *Transcriptions* a été nommé aux Grammy Awards 2004. Après un CD ayant réuni Accentus et les pianistes Brigitte Engerer et Boris Berezovsky dans le *Requiem Allemand* de J. Brahms, un nouvel enregistrement d'œuvres d'Arnold Schönberg paraîtra en janvier 2005 chez NAIVE. Le Syndicat Professionnel de la critique dramatique et musicale a élu l'ensemble Personnalité Musicale de l'année 1997-1998. Accentus a reçu le Grand Prix Radio Classique de la Découverte en 2001 et a été consacré Ensemble de l'année par les Victoires de la Musique Classique 2002 et en 2005.

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. 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.

Chef associé à la production

Nicolas Krüger

Sopranos

Geneviève Boulestreau
Sylvie Colas
Pascale Costes
Marie Griffet
Claire Henry-Desbois
Catherine Padaut
Isabelle Sauvageot
Yoko Takeuchi
Kristina Vahrenkamp

Altos

Florence Barreau
Emmanuelle Biscara
Isabelle Dupuis-Pardoël
Anne Gotkovsky
Catherine Hureau
Violaine Lucas
Hélène Moulin
Catherine Ravenne
Valérie Rio

Ténors

Stéphane Bagiau
Olivier Coiffet
Samuel Husser
Nicolas Kern
Maciej Kotlarski
Nicolas Maire
Marc Manodritta
Pascal Pidault
Bruno Renhold

Basses

Bertrand Bontoux
Fabrice Chomienne
Grégoire Fohet-Duminil
Marc Fouquet
Cyrille Gautreau
Pierre Jeannot
Rigoberto Marin-Polop
Claude Massoz
Christophe Olive
Guillaume Pérault

Chefs de chant

Gwenaëlle Cochevelou
Nicolai Maslenko

Vendredi 18/02 - 20h

Biographie de Pierre Hantaï

Né en 1964, Pierre Hantaï se passionne pour la musique de Bach vers sa dixième année. Sous l'influence de Gustav Leonhardt, il commence à étudier le clavecin, d'abord seul, puis sous la direction de l'Américain Arthur Haas. Très tôt, il donne ses premiers concerts, seul ou avec ses frères Marc et Jérôme. Il étudie alors deux années à Amsterdam auprès de Gustav Leonhardt, qui l'invite par la suite à jouer sous sa direction. Les années qui suivent le voient collaborer avec de nombreux musiciens et chefs d'ensembles, comme Philippe Herreweghe, les frères Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Il dirige un temps son propre ensemble, le Concert Français. Désormais, Pierre Hantaï joue le plus souvent comme soliste en Europe, aux États-Unis et au Japon. Il est souvent invité par Jordi Savall et il aime également retrouver ses frères et ses amis, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Olivier Fortin, Christophe Coin ou Jean-Guihen Queyras, pour faire de la musique de chambre. Il est l'auteur d'une riche discographie consacrée notamment à Giles Farnaby, John Bull, Girolamo Frescobaldi, Johann Sebastian Bach : son enregistrement des *Variations Goldberg*, publié voici douze ans, l'a fait connaître et inviter dans le monde entier. Il travaille actuellement à une série de disques consacrés à l'œuvre de Domenico Scarlatti pour le label Mirare et a également publié sa vision du Premier Livre du *Clavier bien tempéré* de Bach chez le même éditeur, ainsi qu'un nouvel enregistrement des *Variations Goldberg*, une œuvre qu'il a jouée plus que toute autre depuis l'enfance.

Concert du samedi 19/02 - 20h

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 70^e 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.

Biographies des interprètes

Hidéki Nagano

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano commence ses études de piano dès l'âge de 5 ans et, à quinze ans, remporte le premier Prix du concours national des Étudiants. Après ses études au Lycée supérieur annexe de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo, il entre en 1988 au Conservatoire de Paris, où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Penneret et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Il obtient le premier Prix d'accompagnement vocal en 1990, le premier Prix de piano à l'unanimité en 1991 et le premier Prix de musique de chambre en 1992. Lauréat du Concours international de Montréal et du Concours international de piano du XX^e siècle, il reçoit les prix Idemitsu et Muramatsu ainsi que le Prix de la Société Frédéric Chopin du Japon. Membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1996, il se produit en soliste au Japon et en Europe et a notamment été invité comme soliste par l'Orchestre symphonique de la NHK sous la direction de Charles Dutoit. Sa discographie soliste comprend des œuvres de Boulez, Messiaen, Murail, Dutilleux (Fontec) ; Antheil (Pianovox) ; Messiaen, Prokofiev, Murail, Ravel (Denon).

Dimitri Vassilakis

Né en 1967, il 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 Sebok 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 *Evrjali* 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. Il a également enregistré *Dos Formas del tiempo* de Martin Matalon et, du même compositeur, *Le Scorpion*, qui a obtenu en 2004 le Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros dans la catégorie Musique contemporaine.

Michael Wendeborg

Né en 1974 en Allemagne, il commence ses études de piano en 1979, et étudie en particulier auprès de Juergen Uhde, Bernd Glemser et Benedetto Lupo. Il est lauréat de plusieurs concours nationaux et internationaux et a participé à de nombreuses productions en studio avec des radios allemandes. Il joue en tant que soliste avec des orchestres en Allemagne tels que les orchestres des radios de Cologne, Francfort et Baden-Baden, l'Orchestre Symphonique de Bamberg, la Philharmonie de Berlin, ainsi qu'avec des orchestres en Suisse, Autriche, Portugal, France, Angleterre et Mexique. En 2000, il rejoint l'Ensemble Intercontemporain où il s'est engagé dans une collaboration étroite avec des compositeurs dont György Kurtág et Pierre Boulez. Il s'est produit en tant

que soliste aux festivals de Boswil, Lucerne et Salzbourg. Il a enregistré un disque avec le concerto pour piano *Intarsi* de Klaus Huber. Depuis 2004, il a pris la direction de l'académie d'orchestre «Lochen» et a entamé des études de direction.

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem

Dimanche 20 février - 16h30

Biographies

Oswald Sallaberger

L'itinéraire du directeur musical de l'Opéra de Rouen n'est pas des plus orthodoxes. Loin des sentiers battus, Oswald Sallaberger a toujours ouvert ses propres chemins de traverse pour mieux entrer au plus profond des paysages qui l'animent, des musiques qu'il a à cœur de rendre plus proches du public, plus naturelles, plus fortes aussi.

Violoniste de formation, c'est à quatorze ans que ce jeune Autrichien a le déclic pour la scène lyrique : il joue pour la première fois à l'Opéra, comme violon solo. Rien ne le destinait pourtant à la direction d'orchestre. Son père, instituteur, apprend à ses deux garçons la curiosité et le goût des arts, tandis que sa mère, Allemande francophile et francophone installée en Autriche, mais coutumière des vacances en Alsace, le familiarise déjà avec ce pays où il choisira bientôt de s'installer. Il est très tôt nourri des paysages des montagnes du Tyrol, près d'Innsbruck, nourri de ces petits villages médiévaux mi-baroques typiques de cette contrée, aux confins de l'Autriche et de l'Italie. Entre le chant choral et le violon, il engrange ainsi les images qui font aujourd'hui la richesse de son monde intérieur, si palpables quand il dirige Beethoven ou Wagner.

Après quelque temps passé comme chef adjoint dans diverses formations locales, le coup d'envoi est donné quand, à vingt ans, il remplace au pied levé le chef de l'Orchestre de Chambre d'Autriche lors d'une tournée aux États-Unis. La magnifique critique du *Washington Post* décidera de la suite. Il n'avait toujours pas pris une seule leçon de direction d'orchestre. C'est d'ailleurs

conscient de cette lacune qu'il décide alors de prendre des cours. À Salzbourg, il côtoie alors les plus grands, de Claudio Abbado (dont il est l'assistant à l'Orchestre des Jeunes Gustav Mahler) et Michael Gielen à Bernstein, Sandor Vegh ou encore Pierre Boulez. Ces deux derniers, même si on aime d'ordinaire à voir en eux les deux pôles les plus radicalement opposés de la direction d'orchestre, de la sensibilité musicale même, seront ses deux expériences les plus formatrices. Vegh, qui s'est toujours battu pour la musique, pour faire de la musique, croyait à la tradition, à quelque chose d'intemporel dans l'interprétation. Lui-même élève d'élèves de Brahms, il avait une manière unique de suivre et guider à la fois, ce qui rendait sa direction si humaine, si libre et si naturelle à la fois – et toujours rigoureuse pourtant. Avec Boulez, c'est bien entendu la musique du XX^e siècle qui s'impose à lui, mais ce qu'il retiendra surtout du Maître, c'est son enthousiasme, sa façon de motiver et de stimuler les jeunes chefs, cette fraîcheur qui donne envie de continuer et de faire toujours mieux. Preuve de l'intérêt de Boulez pour le jeune Oswald Sallaberger, il viendra l'entendre diriger Beethoven ! Ligeti aussi le remarque, dans Mozart cette fois, qu'il dirige au Festival de Salzbourg, et l'invite alors à diriger sa musique. Ce qu'il fera avec l'Orchestre National de France pour un concert radiodiffusé. Il n'a que 27 ans. La Staatsoper de Berlin l'invite alors pour diriger *Lulu*. La gageure est de taille. Tout d'abord circonspects, les musiciens de l'Opéra de Berlin lui écriront finalement une lettre de félicitations et d'encouragements, privilège

rare qui ne fait que le confirmer dans sa voie.

La suite est connue : après des invitations et des tournées aux quatre coins du monde, c'est à Rouen qu'il décide de s'installer, pour travailler dans la durée et la profondeur. Cinq ans se sont écoulés. L'orchestre est jeune encore, mais le sérieux, la continuité du travail avec son chef et directeur musical sont aujourd'hui uniques et irremplaçables. Oswald Sallaberger construit en effet pas à pas l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, sans brûler les étapes, procédant au contraire par strates successives et sédimentation. Une symphonie de Haydn lui permet d'envisager celles de Mahler, qui elles-mêmes permettront de construire peu à peu le son et la forme de celles de Beethoven. Avec Bruckner, Wagner surtout en point de mire, aboutissement logique de cette propédeutique, mais aussi Schoenberg et Berg – n'oublions pas qu'il a même créé quelques ouvrages contemporains. Ce travail sur le son est son cheval de bataille. La recherche de l'alchimie entre beauté du son et vérité dramatique est une des difficultés majeures de l'exercice de la direction d'orchestre, où les plus grands même ont parfois échoué. Le modèle idéal, le son qu'il entend en lui-même, ce n'est pas par des mots qu'il essaie de le susciter chez ses musiciens, mais par l'invitation implicite qu'impliquent le geste et le regard du chef, communication d'autant plus forte et profonde qu'elle se situe au-delà de l'intellectuel seul pour parler à la sensibilité. En un sens, l'impossible quadrature du cercle entre Vegh et Boulez.

Valérie Millot

Valérie Millot effectue ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe d'Andréa Guiot où elle remporte le Premier Prix de Chant d'Opéra en 1986, ainsi que le Premier Prix d'Art Lyrique à l'unanimité dans *Tosca*. Lauréate de la Fondation de la Vocation, elle remporte également de nombreux Premiers Prix de Concours de Chant internationaux. En 1988, Valérie Millot fait ses débuts à Paris dans le rôle de Lady Billows dans *Albert Herring* de Benjamin Britten et en juillet 1989, elle participe à la création mondiale de *Quatre Vingt Treize* d'Antoine Duhamel à l'Opéra de Lyon. Au cours de ces dernières années, Valérie Millot s'affirme comme l'une des meilleures interprètes du répertoire de grand soprano lyrique français. Parmi ses prises de rôles marquantes, il convient de signaler sa Marguerite dans *Faust*, rôle dans lequel elle triomphe à Paris au P.O.P.B. de Bercy ; ainsi que le rôle-titre dans *Mireille* qu'elle a interprété dans plusieurs théâtres français, en particulier à l'Opéra-Comique à Paris et le rôle de Madame Lidoine dans *Dialogue des Carmélites* au Grand Théâtre de Genève. En mai 1994, Valérie Millot reprend sur scène le rôle de Brunnehilde dans *Sigurd* d'Ernest Reyer à l'Opéra Berlioz/ Le Corum de Montpellier, après avoir abordé ce rôle en concert aux côtés de Chris Merritt dans le cadre du Festival de Radio France et de Montpellier. C'est également au Corum de Montpellier qu'on l'entend dans *Faust* aux côtés de Roberto Alagna. Au cours de la saison 1994-95, Valérie Millot triomphe dans le rôle d'Elsa dans *Lohengrin* à

l'Opéra de Nancy et à l'Opéra du Rhin à Strasbourg, avant de faire ses débuts dans le rôle de Mimi dans *La Bohème* à l'Opéra Comique.

Parmi les autres engagements de Valérie Millot, signalons Antonia dans *Les Contes d'Hoffmann* à l'Opéra de Lyon et Musette dans *La Bohème* à l'Opéra de Paris Bastille. En janvier 1997, elle fait ses débuts dans le rôle de la Comtesse des *Noces de Figaro* à l'Opéra d'Avignon qui l'a déjà accueillie dans *La Bohème*, *Faust* et *Mireille*.

En juin 1997, Valérie Millot aborde le rôle d'Elisabeth de Valois dans *Don Carlos* à l'Opéra du Rhin sous la direction de Paolo Olmi (version italienne en cinq actes).

Elle se produit dans *Der Rosenkavalier* (Marianne) à l'Opéra-Bastille, dans *La Voix Humaine* à l'Opéra de Nancy et à Saint-Étienne et participe à la création mondiale d'*Un Tango pour Monsieur Lautrec* du compositeur argentin Jorge Zulueta à l'Opéra de Nancy, ainsi qu'à une nouvelle production de *Dialogue des Carmélites* (Madame Lidoine) à l'Opéra national du Rhin, production qui est partie en tournée à Savonlinna et aux Proms de Londres en juillet-août 1999. Elle chante également dans *La Walkyrie* au Grand Théâtre de Genève.

Plus récemment, Valérie Millot s'est produite avec grand succès dans *Don Carlos* à l'Opéra de Hambourg ainsi qu'à l'Opéra de Düsseldorf, où elle a été immédiatement réengagée pour ce même rôle, ainsi que pour y interpréter Brunehilde dans *Sigurd*.

Elle a chanté récemment dans *Der Rosenkavalier* à l'Opéra National de Paris, *Dialogue des Carmélites* à Hambourg, le rôle-titre de *Tosca* à l'Opéra de

Dijon, *La Bohème* au Grand Théâtre de Genève. On l'entendra prochainement dans Don Carlos à Düsseldorf. Valérie Millot apparaît régulièrement en concert, tant en France qu'à l'étranger. C'est ainsi qu'on l'entend dans *Le Déluge* de Saint-Saëns, la *Messe du Couronnement* de Mozart, le *Gloria* de Poulenc, les *Wesendonck-Lieder* de Wagner, le *Requiem* de Verdi, *Les Nuits d'Été* de Berlioz, *Shéhérazade* de Ravel, *Jeanne au Bûcher* d'Honegger avec l'Orchestre National de France, sous la direction de Charles Dutoit, le *Stabat Mater* de Poulenc sous la direction de Manuel Rosenthal et *Gallia* de Gounod avec l'Orchestre National d'Île-de-France. Elle chante également avec l'Orchestre Colonne dans le *Requiem* de Verdi à Paris et dans *Le Bourgeois Gentilhomme* de R. Strauss avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France Salle Pleyel.

On l'a entendue également dans les *Chants d'Auvergne* de Canteloube avec l'Orchestre Symphonique de Nancy et dans *Aïda* avec l'Orchestre national de Lyon. Elle a interprété une série de concerts (*Shéhérazade et Thaïs*) avec l'Orchestre National d'Île-de-France.

Valérie Millot a enregistré l'intégrale des mélodies de Ravel avec Natalie Dessay.

Sylvie Brunet

Après avoir remporté le Premier Prix de la Fondation pour la Vocation et le Premier Grand Prix de l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris, Sylvie Brunet débute rapidement sur les grandes scènes internationales, notamment à La Scala de Milan dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck, dirigé par Riccardo Muti. Elle interprète également le rôle-titre d'*Armide* de Lully

au Théâtre des Champs-Élysées, mis en scène par Patrick Caurier et Moshe Leiser, puis celui d'*Aïda* à Bercy. Elle s'oriente alors vers le répertoire des grands mezzo-sopranos dramatiques avec le rôle de Dalila qu'elle interprète à Catania, Séville, au Corum de Montpellier, à Eindhoven et à Bonn, celui de Carmen à Turin, Zurich et en Grèce pour l'ouverture du Festival d'Athènes et celui de Madame de Croissy dans *Dialogue des Carmélites* à l'Opéra Garnier à Paris. Elle interprète aussi les rôles d'Azucena dans *Il Trovatore* au Festival de Martina-Franca, Suzuki dans *Madame Butterfly* à l'Opéra de Paris, (mise en scène de Robert Wilson) et Charlotte dans *Werther* de Massenet à Tel Aviv sous la direction de Gary Bertini. Elle participe à la première production française de *Phaedra* de Britten à l'Opéra de Nancy, et se produit en concert dans le *Requiem* de Verdi à l'Opéra de Marseille, aux festivals d'Antibes et de Chartres (concert télévisé). Elle est Marguerite dans *La Damnation de Faust* à Avignon, Marie dans *L'Enfance du Christ* au Colón de Buenos Aires et chante également *Le Poème de l'Amour et de la Mer* de Chausson sous la direction de Marc Soustrot. On l'a entendue dans Santuzza dans *Cavalleria Rusticana* de Mascagni à l'Opéra de Dublin et au Théâtre de La Maestranza à Séville, Charlotte à l'Opéra Royal de Wallonie et Suzuki à Tokyo pour la reprise de la production de Bob Wilson de *Madame Butterfly*. Elle a participé à l'enregistrement français de *Il Trovatore* de Verdi, dans le rôle d'Azucena. Sylvie Brunet est invitée pour de nombreux concerts et récitals à Paris, Moscou, Milan,

Belgrade... où elle chante notamment *Les Nuits d'Été* de Berlioz, *La Damnation de Faust*, *Faust et Hélène* de Lili Boulanger, *Das klagende Lied* de Gustav Mahler, les *Wesendonck Lieder* de Richard Wagner, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven et des mélodies de Debussy, Ravel et Fauré. On l'a entendue dans le *Requiem* de Verdi à Monte-Carlo sous la direction de Georges Prêtre ainsi que dans le *Requiem* de Dvorak à Chartres, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec l'Orchestre National de France sous la direction de Kurt Masur, la cantate *Faust et Hélène* de Lili Boulanger avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Marie-Magdeleine de Massenet avec l'Orchestre de la Beethovenhalle de Bonn. Ses projets de concert comprennent Shéhérazade à Budapest et le *Stabat Mater* de Rossini avec l'Orchestre de Strasbourg. Elle est régulièrement invitée par Marc Minkowski avec lequel elle s'est produite dans *Carmen* à Paris et à Grenoble, *L'Incoronazione di Poppea* à Vienne et au Festival d'Aix-en-Provence (mise en scène Klaus Michael Grüber), *Les Contes d'Hoffmann* à Lausanne, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec le Birmingham Symphony Orchestra. C'est sous la baguette de ce même chef, qu'elle chantera prochainement dans *Roméo et Juliette* de Berlioz à Birmingham et *Le Poème de l'Amour et de la Mer* à Ferrara. Sylvie Brunet est régulièrement invitée à l'Opéra de Zürich, où elle a par exemple repris le rôle de Marguerite dans *La Damnation de Faust* de Berlioz et où elle se produira prochainement dans *Dialogue des Carmélites* ainsi que dans *Carmen*. Dans la mise en scène de Jean-

Louis Martinoty, elle a repris *Carmen* à l'Opéra de Bonn remportant un grand succès auprès du public et de la critique. Elle s'est également produite dans *Le Trouvère* à l'Opéra d'Avignon, *La Damnation de Faust* (Marguerite) à Toulon, et *Dialogue des Carmélites* (Madame de Croissy) au Teatro de la Maestranza. Elle vient de chanter *Carmen* au Canada, *La Dame de Pique* à Montpellier. Parmi ses projets on peut citer *Un Ballo in Maschera* à Avignon, *Carmen* et *Dialogue des Carmélites* à Zurich, *Dialogue des Carmélites* et *Salomé* à l'Esplanade de Saint-Étienne et à l'Opéra de Nice. En concert on l'a entendue cette saison dans *Roméo et Juliette* de Berlioz à Ténérife et Birmingham, *Shéhérazade* de Ravel à Budapest. Elle chantera également *Les Nuits d'Été* avec le Bayerischer Rundfunkorchester, le *Stabat Mater* de Rossini avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Elle se produira également en récital à Lausanne au printemps prochain.

Éric Salha

Dès son adolescence, Eric Salha se tourne vers le chant. Il fait partie de divers chœurs d'hommes du pays basque. En 1991, il intègre le chœur de l'armée française et y découvre l'opéra en participant notamment aux productions de *Faust* (C. Gounod) à Paris et *Lohengrin* (R. Wagner) à Montpellier. Dès lors, il entame des études musicales à la fois au conservatoire Hector Berlioz (X) et à l'école nationale de musique de Tarbes. Il obtiendra une mention très bien ainsi qu'une médaille d'or. Cela lui permettra d'accéder au conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (XIX), pour y suivre quatre

années d'études où il obtiendra au mois de juin 2001 un prix de chant. Il participera aux master classes de Robert Massard, Renata Scottò, Richard Miller, Teresa Berganza, Alexandrina Miltcheva, Ileana Cotrubas. En février 2001 il réussit avec succès le concours de recrutement du centre de formation lyrique de l'Opéra-Bastille, où il fera sa rentrée en septembre 2001. En 1998, il est soliste dans les *Nuits d'été* de Berlioz à Estoril (Portugal) ainsi qu'en concert à Tarbes et Altenkirchen (Allemagne) sous la direction de Jean-Paul Salanne. Le théâtre Silvia Montfort l'accueille pour 38 représentations de *Monsieur Choufleuri restera chez lui*, de J. Offenbach dans le rôle de Chrysodule Babybas, sous la direction d'Alfred Herzog et mis en scène par Hervé Van der Meulen. Enfin en mars 2000, il interprète le rôle du Mayor dans l'opéra de B. Britten, *Albert Herring* au Conservatoire national supérieur de musique, ainsi qu'en janvier 2001 à l'Opéra national de Rennes, dirigé par Olivier Reboul et mis en scène par Lukas Hemleb. Il est invité en mars 2001 par le théâtre de la Monnaie à Bruxelles, pour suivre un stage sur *Otello* de Verdi avec le metteur en scène Willy Decker. Il se produit à la salle Pleyel avec l'orchestre Pasdeloup dans un concert dédié à J. Offenbach, sous la direction de Philippe Fournier. Du même compositeur, il interprétera Gustave dans *Pomme d'Api* à l'opéra de Clermont-Ferrand en décembre 2001 et au festival de l'Orne en septembre 2002, dirigé par Philippe Hui et mis en scène par Yves Coudray. En mai 2002, il interprète le rôle de Ghérardo dans *Gianni Schicchi* de G. Puccini à l'amphithéâtre de l'opéra Bastille, dirigé par

Marco Boemi et mis en scène par Laurent Pelly. Il est lauréat de la fondation Tarazzi en 2000 et du cercle Carpeaux en 2002. En novembre 2002 et février 2003, il interprète le rôle du comte Riccardo dans *Les quatre Rustres* de W. Ferrari à l'amphithéâtre de l'opéra Bastille puis en mars 2003, en tournée au théâtre la Coupole à Saint-Louis et au théâtre Jean Vilar à Suresnes, dirigé par Philippe Hui et mis en scène par Jean-Louis Martin-Barbaz. En avril 2002, soliste dans la *Messe solennelle* d'H. Berlioz en tournée en Charente avec l'orchestre philharmonique Pomorska sous la direction de Jacques Pesì. Dans le cadre des opéras en plein air, il interprète Don Basilio et Don Curzio dans *Les noces de Figaro* de W. A. Mozart.

Suren Shahi-Djanyan

Né en 1970 à Yerevan en Arménie, Suren Shahi-Djanyan reçoit dès son plus jeune âge une éducation musicale complète, dans une des célèbres écoles de musique de l'ancienne union soviétique. Il y suit des cours de piano, de chant, d'art dramatique et de danse. Admis au conservatoire de musique Komitas à Yerevan, il opte pour une carrière de chant et entre dans la classe de Mariana Arountunyan. En 1993, il s'installe en France et entre dans la classe de Jane Berbié au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Son engagement au Centre de Formation Lyrique de l'Opéra de Paris complète ses études. Finaliste du concours « Reine Elisabeth », à Bruxelles et du concours « Maître de chant français » à Paris où il obtient le premier prix en 1996, sa carrière prend un essor international. Au Festival Haendel, à Halle il chante avec Les Musiciens du Louvre le rôle

du roi dans *Ariodante* sous la direction de Marc Minkowski et participe à la production mise en scène par Robert Wilson de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra de Paris, sous la direction de James Conlon. C'est dans cette production qu'il débute en 1997 au Festival de Salzbourg, cette fois-ci sous la direction de Sylvain Cambreling. Le Théâtre Cervantes de Malaga l'engage pour le rôle de Hérode, dans *L'Enfance du Christ* de Berlioz. En 1998, il revient au Festival de Salzbourg pour chanter dans la nouvelle production de *Don Carlo* de Verdi, mise en scène par Herbert Wernicke et dirigée par Lorin Maazel. À la Scala de Milan, il est l'un des protagonistes de la création mondiale de *Carillon* de Aldo Clementi, sous la direction de Zoltan Pesco et Giorgio Marini. Il chante aussi le rôle du Prince Gremin dans *Eugène Onéguine* de Tchaïkowskï, à l'Opéra d'Avignon et à l'Opéra de Tours ainsi que dans *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch, à l'Opéra de Nantes. Durant le Festival d'Aix-en-Provence de 1999, Suren Shahi-Djanyan chante dans les madrigaux amoureux et guerriers de Monteverdi, sous la direction de Marc Minkowski. Il est le roi d'Égypte dans *Aïda*, à Nantes, Rennes et Angers et participe à deux autres productions de l'Opéra de Nantes, la création mondiale de *Till l'Espiegle* de Karetnikov, et *Salomé* de Richard Strauss, où il incarne le Premier Soldat et le Second Nazaréen. En 2000, il chante le rôle du vieillard hébreu dans *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns à l'opéra de Marseille aux côtés de Denyce Graves. Au Teatro Argentina de Rome, on l'entend dans les rôles de Don Alfonso dans *Così fan tutte* et Osmín dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart. Au Teatro Vascello, à

Rome, en 2001, il est L'Orco dans une production de *Pollicino* de Hans Werner Henze, mise en scène par Daniele Abbado, en présence du compositeur. L'Armenian Philharmonic Orchestra et son directeur artistique Eduard Topchjan l'invitent à Erevan, où il chante le rôle de Ramfis dans *Aïda* de Verdi et le rôle de Don Basilio dans *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini. Parmi ses engagements récents, on peut citer le rôle de Colline dans *La Bohème*, ainsi que les rôles de Sarastro dans *Die Zauberflöte* et Hermann Ortel dans *Les Maîtres Chanteurs* à l'Opéra de Francfort. A l'Opéra de Malmö il interprète le rôle de Colline sous la direction de Alexander Vedernikov.

En outre, Suren Shahi-Djanyan voue un attachement particulier pour le lied et les formes intimistes. Il se produit régulièrement dans différents pays et effectue des récitals à Munich, Los Angeles, Le Caire, Moscou, Saint-Petersbourg, Nantes (les Folles Journées) et à Bruxelles au Théâtre de la Monnaie.

Le premier CD de Suren Shahi-Djanyan, accompagné au piano par Claude Lavoix, produit par Zig Zag Territoires et distribué par Harmonia Mundi, vient de gagner le prix « Fischer-Dieskau » de l'Académie du Disque Lyrique.

Chœur de l'Académie de l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie

Chefs de pupitre

Soprano

Delphine Astoux Fruchaud

Alto

Pia Wigner

Ténor

Laurent Virmontois

Basse

Yvan Lecomte

Sopranos

Florence Andrieux

Delphine Astoux-Fruchaud

Nicole Aubin

Chantal Bargier

Sylvie Benard

Emmanuelle Cuvilliez

Sandrine Decure

Mariette Delafin

Hélène Delahaye

Sophie Demangeon

Solène Duparc

Virginie Fabre

Cécile Fort

Leïla Galeb

Valérie Gravey

Isabelle Guyot

Camille Hébert

Kyungsin Kim

Vedernikov

Beate Langenbruch

Véronique Langlois

Céline Legras

Françoise Levasseur-Garnier

Brigitte Massier

Piroska Maupin

Isabelle Muller-Panel

Clélia Narbesla

Emmanuelle Pascal

Anne-Catherine Picca

Catherine Poussin

Caroline Renoux-Donnet

Lucie Sellier

Sophie Stevance

Séverine Thermes

Virginie Trompat

Isabelle Vareillaud

Lydia Vincent Morvan

Régine Voslion-Buquet

Altos

Madeleine Batit

Élisabeth Bernard

Sophie Bernard

Mélanie Borel

Marie-Françoise Bourreau

Lysiane Caron

Pascale Corruble

Ninon Dann

Florence Davaille

Céline Debrosse

Mélodie Dehais

Françoise De Witt

Sylvie Fusil

Laurence Haloua

Marina Haquet

Bénédicte Hubert

Béatrice Jardel

Sophie Legal

Évelyne Lenne

Liliane Maillard

Joséphine Menard

Françoise Meyer

Bénédicte Percheron

Gabrielle Petit

Sandra Pierronne

Lydie Pravikoff

Céline Puybareau

Sylvie Richard

Sylvie Ruffini

Odile Soret-Morvan

Denise Tasserrie

Pia Wigner

Ténors

Frédéric Alexandre

Gaël Bertrand

Alkon Boeglin

Philippe Chandor

Hervé Chollois

Pascal Corroyer

Benjamin Crocq

Dominique Delaruelle

Jean-Yves Desjonqueres

Cédric Despalin

David Ghilardi

Jérôme Gueller

Patrice Henry

Antoine Kuncin

François Mazure

Mathias Perez

Jean-Baptiste Pinot

Luis Valdivia

Laurent Virmontois

Basses

Frédéric Aubin

Yann Bauny

Jean-Pierre Cadignan

François Charron

Philippe Chollois

Patrick De Wit

Guillaume Duval

Serge Freulet

Romain Greffe

Dominique Guevar

Pierre-Yves Guiet

Yann Hébert

Matthieu Hello

Julien Kubek

Antoine Landthaler

Anthony Laplace

Yvan Lecomte

Guillaume Legras

Guy Maguer

Stéphane Pain

Christophe Peltier

Mathieu Piers

Alain Ronziere

Franck Sainte Martine

Guillaume Samson

Maxime Serre

Nicolas Siourt

Antoine Soret

Christophe Tassel

Jean Varin

Gérard Vieuille

Pianistes accompagnateurs

Laura Fromentin

Marina Haquet

Kyang Sin Kim

Fabrice Larcher

Rémy Cardinale

Daniel Bargier

Après avoir étudié la clarinette, Daniel Bargier se tourne vers la direction de chœur. Il suit l'enseignement de Philippe Caillard et travaille la technique vocale avec Marie-Claire Cottin. Il est aujourd'hui responsable de la formation vocale et de la direction de chœur au sein du Département de Musicologie de l'Université de Rouen et participe régulièrement à l'encadrement des stages de direction de chœur organisés par Philippe Caillard. Chef associé du Chœur Régional Vittoria d'Île-de-France (Victoire de la Musique Classique 1998), auprès de Michel Piquemal, il collabore également avec Laurence Equilbey à la direction du Chœur de l'Opéra de Rouen.

En 2004, il sera amené à préparer à plusieurs reprises le Chœur de Radio France pour des productions avec l'Orchestre National de France dirigées par des chefs prestigieux comme Emmanuel Krivine, Armin Jordan ou Enrique Denecke. Daniel Bargier dirige le Chœur de Chambre de Rouen depuis

1986. Le long travail qu'il a entrepris pour amener cette formation d'amateurs au meilleur niveau lui a valu d'être lauréat de plusieurs concours internationaux (Tours, Arezzo). Depuis 1996 il est le directeur artistique du Festival international d'art vocal de la ville de Rouen : « Voix de Fête ».

Orchestre de l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie

Créé en 1998, l'Orchestre de l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie est composé d'un noyau permanent de 39 musiciens placés sous l'autorité du directeur musical, le chef d'orchestre Oswald Sallaberger. Il est enrichi par des musiciens supplémentaires participant à de nombreuses productions et s'investissant complètement dans le projet. Ces musiciens, régulièrement invités, ont acquis une bonne connaissance du style, du rythme et des méthodes de travail du Maestro Sallaberger, ce qui permet à l'Orchestre de jouer, en plus des productions lyriques de l'Opéra de Rouen, des programmes symphoniques très ambitieux. Cette géométrie variable a également rendu possible la programmation d'œuvres très différentes tant par l'effectif que par le style. Soucieux de mettre en valeur le répertoire musical le plus complet, l'Orchestre de l'Opéra de Rouen a aussi à cœur de faire partager au public le plus large les audaces et les découvertes de la création musicale contemporaine. Le rayonnement de l'Orchestre passe par des tournées, de plus en plus nombreuses en Normandie, mais également à l'étranger et notamment en Belgique (Anvers, Bruxelles) ou en Allemagne (exposition universelle de Hanovre). Au cours des dernières saisons les invitations se sont multipliées ; l'Orchestre s'est produit au festival Musica Strasbourg, à la MC 93 de Bobigny, au Théâtre des Amateurs de Nanterre et au Festival de Royaumont. Ces tournées drainent chaque année un public fidèle, toujours plus large et plus enthousiaste. La saison 2004-2005 est à la fois un aboutissement et la continuité du travail accompli par les musiciens et leur chef Oswald Sallaberger depuis plusieurs années. En effet, une large part des programmes symphoniques est consacrée au « Grand Répertoire » : Gustav Mahler, Johannes Brahms, Jean Sibelius, Richard Strauss... Sur le plan lyrique c'est entouré de chanteurs de renommée internationale que l'Orchestre confirme son attachement aux opéras de Wagner et donne en nouvelle production *Elektra* de Strauss et *Tosca* de Puccini. Fidèle à son investigation de tous les champs de l'expression contemporaine il est aussi aux côtés de la compagnie Rosas pour une reprise attendue des *Mozart Concert Arias* créés en 1992 dans la cour d'honneur du Palais de Papes en Avignon. Au-delà du réseau normand, les tournées cette année emmèneront l'Orchestre à la Cité de la musique à Paris pour des concerts Wagner, au Grand Théâtre de Luxembourg pour une reprise de *L'Enlèvement au sérail* et quelques représentations du *Chant de la Terre*, mais aussi à Londres (Sadler's Wells Theatre), Lille (Opéra) et Paris (Théâtre du Châtelet). Après une première expérience en mars 2004, le chef Marc Minkowski a choisi l'Orchestre de l'Opéra de Rouen pour donner cette saison avec Mireille Delunsch un récital romantique consacré à Beethoven et Richard Strauss. Enfin de nombreux solistes et musiciens de l'Orchestre

exploreront de magnifiques pages de musique de chambre du 17^e siècle à nos jours dans un cycle de concerts donnés au Théâtre des Arts de Rouen et intitulé Musique au foyer.

L'Opéra de Rouen/Haute-Normandie est soutenu par la Ville de Rouen, le Ministère de la Culture et de la Communication/DRAC. Haute-Normandie, la Région Haute-Normandie, le Conseil Général de la Seine-Maritime et le Conseil Général de l'Eure.

Flûtes

Jean-Christophe Falala
Kouchyar Shahroudi
Sophie Guerin

Hautbois

Jérôme Laborde
Fabrice Rousson

Clarinettes

Naoko Yoshimura
Mathieu Steffanus

Bassons

Pieter Nuyten
Sylvie Chapelle
Valérie Granier
Alain David Walkenear

Cors

Pierre-Olivier Goll
Eric Lemardeley
Jean Seleskovitch
Sébastien Roca

Trompettes

Franck Paque
Patrice Antonangelo
Thierry Gervais
Philippe Nava

Trompettes coulisses

Jean-Philippe Souchon
Paul Lepicard
Luc Maillard
Sylvain Dubos

Trombones

Nicolas Lapierre
Frantz Couvez
Cédric Sandré

Cimbasso

Bastien Stül

Timbales

Philippe Bajard

Percussions

David Dewaste

Violons I

Jane Peters
Elena Pease
Hélène Bordeaux
Pascale Thiébaux
Alice Hotellier
Etienne Hotellier
Maud Lovett
Marie Nonon
Hubert Zrihen
Assim Delibegovic
Laurent Chatel
Pascale Robine
Sébastien Richaud

Violons 2

Hervé Walczak
Téona Kharadzé
Tristan Benveniste
Jennifer Ortpaul
Nathalie Demarest
Elena Chesneau
Laurent Soler
Béatrice Ernwein
Jérôme Lys
Mashuko Osuki
Cécile Mille
Nathalie Griffet-Laure

Altos

Patrick Dussart
Christine Laizé
Stéphanie Lalizet
Cédric Rousseau
Thierry Corbier
Laurence Fremy
Mathilde Ricque
Delphine Blanc
Thomas Gonzalez

Violoncelles

Florent Audibert
Anael Rousseau
Jacques Perez
Eric Villeminey
Xavier Berlingen
Pierre Cordier
Vincent Malgrange
Fabien Rapaud

Contrebasses

Gwendal Etrillard
Grégoire Dubruel
Estelle Desserre
Daniel Roméro
Mathieu Carpentier
Samuel Bollen

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Richard Wagner - Arnold Schönberg

Mardi 22 février - 20h

Livret - Biographies

Arnold Schönberg**Friede auf Erden, op. 13**

Da die Hirten ihre Herde
Liessen und des Engels Worte
Trugen durch die niedre Pforte
Zu der Mutter mit dem Kind,
Fuhr das himmlische Gesind
Fort im Sternenraum zu singen,
Fuhr der Himmel fort zu klingen:
„Friede, Friede auf der Erde!“

Seit die Engel so geraten,
O wie viele blut'ge Taten
Hat der Streit auf wildem Pferde,
Der geharnischte, vollbracht!
In wie mancher heil'gen Nacht
Sang der Chor der Geister zingend,
Dringlich flehend, leis verklagend:
„Friede, Friede auf der Erde!“

Doch es ist ein ew'ger Glaube,
Dass der Schwache nicht zum Raube
Jeder frechen Mordgebärde
Werde fallen allezeit:
Etwas wie Gerechtigkeit
Webt und wirkt in Mord und Grauen
Und ein Reich will sich erbauen,
Das den Frieden sucht der Erde.

Mählich wird es sich gestalten,
Seines heil'gen Amtes walten,
Waffen schmieden ohne Fährde,
Flammenschwerter für das Recht,
Und ein königlich Geschlecht
Wird erblühn mit starken Söhnen,
Dessen helle Tuben dröhnen:
Friede, Friede auf der Erde!

(Conrad Ferdinand Meyer)

Paix sur la terre, op. 13

Quand les bergers laissaient leurs troupeaux
Pour porter le message de l'Ange
Par la porte basse
A la Mère et à l'Enfant,
Les serviteurs célestes
Chantaient encore au firmament
Et le ciel résonnait toujours de ces mots :
« Paix, Paix sur la terre ! ».

Depuis que les anges donnaient de tels conseils,
Oh ! Combien de faits sanglants,
A pu mener ce destrier sauvage
Tout enharnaché !
Pendant combien de saintes nuits
Le chœur des esprits, découragé, a pu chanter
Priant d'urgence et gémissant à voix basse :
« Paix ! Paix sur la terre ».

Il faut une foi éternelle
Pour croire que la faiblesse ne tombera jamais
Dans le pillage de l'insolent geste du meurtre
Un début de Justice
File et tisse dans la mort et dans l'effroi
Et un empire va se construire
Un empire qui veut la paix sur la terre.

Peu à peu va prendre forme
Son office sacré,
A fourbir des armes sans danger,
Et des épées de flammes pour le Droit,
Et une race royale
Fleurira avec des fils forts
Dont les trompettes claires résonnent :
« Paix, Paix sur la terre ! »

A Survivor From Warsaw, op. 46**Narrator:**

I cannot remember everything. I must have been unconscious most of the time. I remember only the grandiose moment when they all strated to sing as if prearranged,
the old prayer they had neglected for so many years the forgotten creed!
But I have no recollection how I got underground
to live in the sewers of Warsaw for so long a time.

The day began as usual: Reveille when it still was dark.
Get out! Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night.
You had been separated from your children, from your wife, from your parents;
you don't know what happened to them how could you sleep?

The trumpets again – Get out! The sergeant will be furious!
They came out; some very slow: the old ones, the sick ones; some with nervous
agility.

They fear the sergeant. They hurry as much as they can.
In vain! Much too much noise; much too much commotion – and not fast
enough!

The Feldwebel shouts: “Achtung! Stilljstanden! Na wirds mal? Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihrs durchaus haben wollt!“
The sergeant and his subordinates hit everybody: young or old, quiet or nervous,
guilty or innocent. It was painful to hear them groaning and moaning.
I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling
down.

We all on the ground who could not stand up were then beaten over the head.

I must have been unconscious. The next thing I knew was a soldier saying: “They are all dead”, whereupon the sergeant ordered to do away with us. There I lay
aside halfconscious. It had become very still – fear and pain.

Then I heard the sergeant shouting: “Abzählen!” They started slowly and
irregularly: one, two, three, four – “Achtung!” the sergeant shouted again,
”Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen,
wieviele ich zur Gaskammer abliefer! Abzählen!” They began again, first slowly:
one, two, three, four, became faster and faster, so fast that it finally sounded like a
stampede of wild horses, and all of a sudden, in the middle of it, they began
singing the *Shema Yisroel*.

Men's Chorus

Shem'a Yisroel Adonoy eloheyenu
Adonoy ehod
Veohavto et Adonoy eloheyocho
Bechol levovcho uvchol nefshecho
Vehoyu hadevorim hoele
Asher onochi metsavecho heyom
'al levovecho
Veshinontom levoneycho
Vedibarto bom beshivtecho beveytecho
Uvelechtecho baderech
Uvshochbecho uvekumecho

Un Survivant de Varsovie, op. 46

Récitant :

Je ne peux me rappeler de tout. J'ai dû perdre conscience presque tout le temps. Je ne me souviens que du moment poignant où, comme un fait exprès, tous se mirent à chanter la vieille prière négligée pendant tant d'années ; la foi oubliée ! Mais j'ignore comment j'ai pu me retrouver sous terre, à vivre dans les égouts de Varsovie pendant si longtemps.

Journée habituelle. Réveil bien avant le jour. Dehors ! Que le sommeil ou les soucis aient habité toute votre nuit. Vous êtes loin des vôtres, de vos enfants, de votre femme, de vos parents ; vous ignorez où ils sont. Comment pourriez-vous dormir ?

Les trompettes encore. « Dehors ! Le sergent sera furieux ! ». Et ils sortaient, les uns au pas, les vieillards, les malades ; d'autres, nerveux, se bousculant. Ils craignaient le sergent. Ils se dépêchaient autant qu'ils le pouvaient. En vain ! Beaucoup trop de bruit, beaucoup trop d'agitation, et pas encore assez vite ! Le *Feldwebel* hurlait : « *Silence ! Garde à vous ! Alors vous obéissez ou il faut que je vous aide avec la crosse de mon fusil ? Eh bien, si vous y tenez absolument !* ». Le sergent et ses subordonnés frappaient tout le monde : jeune ou vieux, fort ou faible, responsable ou innocent. Quelle peine de les entendre geindre et se plaindre. J'ai entendu bien qu'on m'ait battu très fort ; tellement fort que je suis tombé. Ils frappaient ensuite sur la tête tous ceux d'entre nous qui ne pouvaient se relever.

J'ai dû perdre conscience. Je me souviens ensuite qu'un soldat disait : « *Ils sont tous morts.* » Et puis, le sergent ordonna qu'on nous enlève de là. Je gisais à l'écart, à moitié évanoui ; il y eut alors un grand calme. Crainte et souffrance.

Puis j'entendis le sergent crier : « *Comptez-vous !* » Ils commençaient lentement et irrégulièrement : un, deux, trois, quatre. « *Silence !* », criait à nouveau le sergent. « *Plus vite ! Recommencez ! Dans une minute je veux savoir combien j'en envoie à la chambre à gaz ! Comptez-vous !* ». Et ils recommençaient, d'abord lentement : un, deux, trois, quatre, et puis de plus en plus vite, si vite qu'on aurait dit le bruit d'un galop de chevaux sauvages, et soudain, en plein milieu, ils recommencèrent à chanter le *Shema Yisroel*.

Chœur d'hommes :

Ecoute, Israël ! L'Eternel, notre Dieu, est le seul Eternel,
Tu aimeras l'Eternel, ton Dieu,
De tout ton cœur, de toute ton âme
Et de toutes tes forces.
Et ces commandements que je te donne aujourd'hui,
Seront dans ton cœur ;
Tu les inculqueras à tes enfants et tu en parleras
Quand tu seras dans ta maison,
Quand tu iras en voyage,
Quand tu te coucheras et quand tu te lèveras.

(Deutéronome 6, 4-7)

Die Glückliche Hand, Drama mit Musik op. 18

Text von **Arnold Schönberg**

I. Bild

(Links und rechts vom Zuschauer.)

Die Bühne ist fast ganz finster. Vorn liegt der Mann, das Gesicht am Boden. Auf seinem Rücken sitzt ein katzenartiges Fabeltier (Hyäne mit fledermausartigen großen Flügeln), das sich in seinen Nacken verbissen zu haben scheint. Der Bühnenausschnitt ist sehr klein, ein wenig rund (ein flacher Bogen). Der Hintergrund wird durch dunkelviolette Samt abgeschlossen. In dem sind kleine Luken, aus denen grün beleuchtete Gesichter schauen: sechs Männer, sechs Frauen. Die Beleuchtung sehr schwach. Von den Gesichtern sieht man fast nur die Augen deutlich. Alles übrige ist mit zart rötlichen Schleiern verhüllt, die aber von dem grünen Licht ebenfalls etwas erhellt werden.

Die sechs Männer und die sechs Frauen (Sehr leise gesprochen, mit tiefstem Mitleid):

Still, o schweige; Ruheloser! – Du weißt es ja; du wußtest es ja; und trotzdem bist du blind? Kannst du nicht endlich Ruhe finden? So oft schon! Und immer wieder? Du weißt, es ist immer wieder das Gleiche. Immer wieder das gleiche Ende. Mußt du dich immer wieder hineinstürzen? Willst du nicht endlich glauben? Glaub der Wirklichkeit; sie ist so; so ist sie und nicht anders. Immer wieder glaubst du dem Traum; immer wieder hängst du deine Sehnsucht ans Unerfüllbare; ans Unerfüllbare; immer wieder überläßt du dich den Lockungen deiner Sinne; die das Weltall durchstreifen, die unirdisch sind, aber irdisches Glück ersehnen! Irdisches Glück! Du Armer! – Irdisches Glück! – Du, der das überirdische in dir hast, sehnst dich nach dem irdischen! Und kannst nicht bestehn! Du Armer!

Sie verschwinden (die Luken werden finster); auch das Fabeltier verschwindet. Es bleibt eine Weile alles still und bewegungslos. Dann senken sich langsam schwarze Schatten (Schleier) auf den Mann. Plötzlich erklingt hinter der Szene laute gemein-lustige Musik, die in einem Jubel der Instrumente ausklingt. In den Schluß-Akkord der Bühnenmusik hinein schallt grelles, höhnisches Lachen einer Menschenmenge. Im selben Moment erhebt sich der Mann mit einem kraftvollen Ruck. Gleichzeitig zerreißen hinten die dunklen Abschlußwände des Bühnenabteils. Der Mann steht aufrecht da. Er trägt eine schmutzig-braugelbe Jacke aus kotzenartigem, sehr dickem Stoff. Seine schwarze Hose reicht auf dem linken Bein nur etwas unter das Knie; von da an hängen Fetzen herunter. Das Hemd ist halboffen, so daß die Brust zu sehen ist. Die Füße, ohne Strümpfe, sind mit sehr zerrissenen Schuhen bekleidet: der eine Schuh ist so zerrissen, daß man den bloßen Fuß sieht, der oben eine große offene Wunde, wie von einem Nagel herrührend, zeigt. Gesicht und Brust sind von vielen teils blutigen, teils alten Narben entstellt. Das Haar ist fast ganz kurz geschoren. Nachdem er sich erhoben hat, bleibt er einen Augenblick mit gesenktem Kopf stehen, dann sagt er mit tiefer Ergriffenheit:

Mann: Ja; o ja! (gesungen).

Verwandlung

Im selben Augenblick wird die Bühne hell, und zeigt nun folgendes Bild:

II. Bild

Ein etwas größerer Bühnenausschnitt; tiefer und breiter als der erste. Im Hintergrund eine zartlichtblaue, himmelartige Leinwand. Unten, links, ganz nahe dem hellbraunen Erdboden ein 1 _ Meter durchmessender kreisförmiger Ausschnitt, durch den gelles Sonnenlicht sich über die Bühne verbreitet. Keine andere Beleuchtung als diese, aber die muß äußerst intensiv sein. Die Seitenwände werden durch faltige, herabhängende zart gelbgrüne Tücher gebildet.

Mann (singt):

Das Blühen: o Sehnsucht!

Hinter ihm, links, tritt aus einer Falte der Seitenwand ein jugendliches, schönes Weib hervor, sie ist in ein zart hellviolette, hängendes, faltiges Kleid gehüllt; gelbe und rote Rosen im Haar, zarte Figur. Der Mann erschauert (ohne sich umzusehen). Das Weib bleibt nach einigen kleinen Schritten etwa im Viertel der Bühnenbreite stehen und schaut mit unsäglich mitleidsvollem Ausdruck den Mann an.

Mann:

O du! Du Gute! Wie schön du bist! Wie wohl es tut, dich zu sehen, mit dir zu sprechen, dir zuzuhören! Wie du lächelst! Wie deine Augen lachen! Deine schöne Seele!

Das Weib nimmt einen Becher in die rechte Hand und bietet, indem sie den rechten Arm vorstreckt (an welchem bis zum Handgelenk die Flügel ihres Kleides hängen), ihn dem Mann. Auf den Becher fällt von oben violettes Licht. Pause, die Entzücken ausdrückt. Plötzlich hat der Mann den Becher in der Hand, ohne daß sich einer von beiden vom Platze gerührt, ohne daß der Mann sich nach ihr umgesehen hat. (Der Mann darf nie zu ihr hinsehen; er blickt immer nach vorn, sie steht immer hinter ihm.) Der Mann hält den Becher in der rechten Hand, den Arm vorstreckend. Betrachtet ihn mit Entzücken. Dann wird er einen Augenblick tief ernst, fast traurig; sinnt eine Weile; dann hellen sich seine Mienen wieder auf, und mit einem fröhlichen Entschluß setzt er den Becher an den Mund und leert ihn langsam. Während er trinkt, sieht das Weib mit abnehmendem Interesse auf ihn; ein kalter Zug kommt in ihren Gesichtsausdruck. Sie rafft mit einer wenig schönen Gebärde ihr Kleid, legt es in andere Falten und läuft unhörbar auf die andere Seite der Bühne. Bleibt in der Nähe der rechten Seitenwand (immer hinter ihm) stehen. Der Mann ist während des Trinkens langsam einige Schritte nach links vorn gegangen, so daß er jetzt ungefähr in der Mitte steht. Wenn er die Hand mit dem Becher sinken läßt, drückt ihr Gesicht Gleichgültigkeit aus, über die manchmal ein feindlicher Zug schlüpft. Er steht in tiefem Sinnen da, aufs äußerste ergriffen; hingerissen.

Mann:

Wie schön du bist! Ich bin so glücklich, weil du bei mir bist! Ich lebe wieder --

Er streckt beide Arme vor, als ob sie vor ihm stände.

Mann: O du Schöne! --

*Inzwischen hat sie sich langsam abgewendet. Wenn sie sich so weit gedreht hat, daß sie ganz auf die rechte Seitenwand blickt, nehmen ihre Mienen einen hellen Ausdruck an. Gleichzeitig erscheint dicht vor der rechten Seitenwand ein Herr in dunkelgrauem Überzieher, Spazierstock in der Hand, elegant-modisch gekleidet, vornehm-schöne Figur. Der streckt ihr ein wenig die Hand entgegen; sie geht lächelnd auf ihn zu; ruhig wie auf einen alten Bekannten. Er nimmt sie rasch in die Arme und verschwindet mit ihr in der rechten Seitenwand. Wie sie beginnt, dem Herrn zuzulächeln, wird der Mann unruhig. Er dreht ruckweise, wie witternd, einige Male den Kopf. Leicht vorgebeugt. Wie der Herr ihr die Hand entgegenstreckt, erstarrt des Mannes Linke krampfartig, und wie sie dem Herrn in die Arme eilt, stöhnt der Mann: O --
Läuft einige Schritte nach links vorn, wo er in gebrochener Haltung stehen bleibt. Aber nach einigen Augenblicken kniet das Weib, rasch aus der linken Seitenwand hervoreilend, vor ihm, zu seinen Füßen. Er bemerkt sie, ohne hinzusehen (er blickt aufwärts), sofort; sein Gesicht hellt sich auf. Ihr Gesicht drückt Demut aus, bittet um Verzeihung.*

Mann:

Du Süße, du Schöne!

Sie erhebt sich langsam, sucht seine linke Hand, um sie zu küssen. Er kommt ihr zuvor, indem er sich auf die Knie niederläßt und nach ihren Händen greift, ohne sie aber zu berühren. Wie sie steht und er kniet, ändert sich ihr Mienenspiel ein wenig und nimmt einen leicht sarkastischen Zug an. Er blickt selig zu ihr auf, hebt die Hand und berührt leise die ihre. Während er, den Blick auf seine Hand gerichtet (mit erhobenem Arm), selig ergriffen kniet, entflieht sie rasch in die linke Seitenwand. Der Mann achtet nicht darauf, daß sie fort ist. Er hat sie an seiner Hand, auf die er ununterbrochen hinsieht. Nach einer Weile erhebt er sich mit kolossaler Kraft, wirft die Arme hoch in die Luft und bleibt auf den Zehenspitzen riesengroß stehen.

Mann:

Nun besitze ich dich für immer!

Verwandlung.

Es wird ganz finster und sofort wieder hell. Nun ist bei vollständig ausgenützter Bühnentiefe und -breite folgendes Bild zu sehen:

III. Bild

Wilde Felsenlandschaft; schwärzlichgraue, mit wenigen Nadelbäumen (die silbergraue Äste haben) bewachsene Felsen. Ungefähr von der Mitte der Bühnentiefe an sind Felsenpartien aufgebaut, die hier ein kleines Plateau bilden. Dieses ist von hohen, steilen Felsen (die rechts und links bis vorne an die Rampe reichen) umschlossen. Das Plateau senkt sich vorne ein wenig. Etwas rechts von der Mitte der Bühnenbreite stürzt es steil ab (etwas schräg gestellt). Hier ist eine Schlucht anzudeuten, die zwischen zwei Felsstücken liegt und deren Rand sichtbar ist. Vor ihr liegt ein niedrigeres Plateau, das vorn mit dem höheren zusammenhängt. Vor der Schlucht ragt ein mannsgroßes Felsstück in die Höhe.

Hinter dem Plateau (aber höher als dieses) liegen zwei Grotten, die durch dunkelviolette Stoffe vorläufig verborgen sind. Die Szene darf nur hinten von oben beleuchtet werden, so daß die Felsen über die sonst ziemlich helle Bühne Schatten werfen. Das ganze soll nicht die Nachahmung eines Naturbildes, sondern eine freie Kombination von Farben und Formen sein. Anfangs fällt (bloß von hinten) graugrünes Licht auf die Szene. Später, wenn die Grotten beleuchtet werden, wird von vorn auf die Felsen gelbgrünes und auf die Schlucht dunkelblauvioletes Licht geworfen.

Sowie die Szene erhellt ist, sieht man den Mann aus der Schlucht heraussteigen (deren Rand soll deshalb über den Bühnenboden hervorragen). Er steigt mühelos, obwohl es anscheinend schwierig sein müßte. Er ist so gekleidet wie im ersten Bild, nur hat er um den Leib einen Strick als Gürtel, an dem zwei Türkenköpfe hängen, und er hält ein entblößtes, blutiges Schwert in der Hand. Knapp bevor der Mann oben ist, erhellt sich langsam die eine der beiden Grotten (links), indem von dunkelviolettem Licht ziemlich rasch über Braun, Rot, Blau und Grün zu hellem, dünnen Gelb (Zitronengelb) übergegangen wird. (Nicht sehr hell!) In der Grotte, die ein Mittelding zwischen einer Mechaniker- und einer Goldschmiedewerkstatt darstellt, sieht man einige Arbeiter in realistischen Arbeitskostümen an der Arbeit. (Einer feilt, einer sitzt an der Maschine, einer hämmert usw.) Die Beleuchtung der Grotte scheint nunmehr hauptsächlich von den über den Arbeitstischen hängenden Lampen auszugehen (Zweilichtstimmung). In der Mitte steht ein Amboß, neben diesem liegt ein schwerer eiserner Hammer. Wenn der Mann ganz oben ist, geht er hinter dem Felsstück vorbei gegen die Mitte zu, bleibt stehen und betrachtet nachdenkend die Arbeiter. Ein Gedanke scheint in ihm zu werden; er atmet schwer. Dann wird er heller, freudiger und sagt ruhig und schlicht:

Mann:

Das kann man einfacher!

Geht auf den Amboß zu, läßt den Säbel fallen, hebt ein Stück Gold, das am Boden liegt, auf, legt es auf den Amboß und ergreift mit der Rechten den schweren Hammer. Ehe er zum Schlag ausholt, springen die Arbeiter auf und machen Miene, sich auf ihn zu stürzen. Unterdessen betrachtet er, als ob er die Drohung nicht bemerkte, seine erhobene linke Hand, deren Fingerspitzen von oben hellblau beleuchtet werden. Er blickt sie erst in tiefer Ergriffenheit an, dann strahlend, kraftgeschwellt. Die Bewegungen der Arbeiter dürfen nicht bis zu jenem Punkt gelangen, daß sie sich wirklich auf ihn stürzen könnten, sollen aber so weit gehen, daß man ihnen diese Absicht anmerkt. Ehe sie dazu kommen, hat er mit beiden Händen den Hammer ergriffen und zu einem gewaltigen Schlage mit leichtem Schwung ausgeholt. Wie der Hammer niederfällt, erstarren die Gesichter der Arbeiter vor Staunen: der Amboß ist in der Mitte geborsten, das Gold in den dadurch entstandenen Spalt gesunken. Der Mann bückt sich und hebt es mit der linken Hand auf. Hebt es langsam hoch empor. Es ist ein Diadem, reich mit Edelsteinen geschmückt.

Mann (schlicht, ohne Ergriffenheit):

So schafft man Schmuck!

Die Mienen der Arbeiter werden wieder drohend; dann verächtlich; sie reden aufeinander ein und scheinen neuerdings einen Anschlag gegen den Mann zu planen. Der Mann wirft ihnen lachend das Geschmeide zu. Sie wollen sich auf ihn stürzen. Er hat sich umgedreht und sieht sie nicht. Bückt sich, um sein Schwert aufzuheben. Wie er es mit der linken Hand berührt, wird die Grotte wieder dunkel. Die dunklen Stoffe lassen jede Spur der Werkstatt verschwinden. Sowie es finster wird, erhebt sich Wind.

Erst schwach säuselnd, dann immer drohender anschwellend. Gleichzeitig mit diesem Crescendo des Windes geht ein Crescendo der Beleuchtung. Es beginnt mit schwach rötlichem Licht (von oben aus), das über Braun in ein schmutziges Grün übergeht. Daraus entwickelt sich ein dunkles Blaugrau, dem Violett folgt. Dieses spaltet ein intensives Dunkelrot ab, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat, immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmischt, bis das gelbe schreiende Licht allein bleibt und von allen Seiten auf die zweite Grotte geworfen wird. Diese war bei Beginn des Lichtspiels schon geöffnet und macht dieses Crescendo mit, indem sie (schwächer als die übrige Bühne) von innen heraus nach der gleichen Skala beleuchtet wird. Nun strahlt sie ebenfalls in gelbem Licht. Der Mann hat dieses Crescendo des Lichts und des Sturmes so darzustellen, als ginge beides von ihm aus. Er sieht erst (beim rötlichen Licht) auf seine Hand; die sinkt dann, sichtlich ermattet, langsam; seine Augen werden aufgeregt (schmutzig-grünes Licht). Seine Aufregung wächst; die Glieder spannen sich krampfartig er streckt zitternd beide Arme von sich (Blutrot), reißt die Augen weit auf und öffnet entsetzt den Mund. Wenn das gelbe Licht da ist, muß sein Kopf so aussehen, als ob er platzen würde. Der Mann dreht sich nicht zur Grotte um, sondern sieht nach vorn. Wenn es ganz hell ist, hört der Sturm auf, und das gelbe Licht geht rasch in ein schwach bläuliches, mildes Licht über. Die Grotte ist in dieser Beleuchtung einen Augenblick leer, dann hüpfst mit schnellen, leichten Schritten das Weib von links in den Raum. Sie ist wie im zweiten Bild gekleidet, nur fehlt die linke obere Hälfte ihres Kleides, so daß diese Hälfte des Oberleibes bis zur Hüfte vollständig nackt ist. Wenn das Weib über die Mitte der Grotte hinaus ist, bleibt sie stehen und blickt eine Weile suchend um sich. Dann streckt sie die Arme dem Herrn entgegen, der im gleichen Augenblick auf der rechten Seite der Grotte sichtbar wird. Er hat das Stück ihres Kleides, das ihr fehlt, in der rechten Hand und winkt ihr damit. Des Mannes Verzweiflung nimmt inzwischen immer mehr zu. Er krümmt die Finger zu Krallen, preßt die Arme an den Leib, biegt die Knie nach vorn aus und beugt den Oberkörper nach hinten. Wie der Herr mit dem Kleiderfetzen winkt, wirft er sich mit einem heftigen Ruck herum, fällt auf die Knie, dann auf die Hände und trachtet, auf allen Vieren in die Grotte zu gelangen, kann aber nicht hinauf.

Mann (singt):

Du --- du! du bist mein! --! du warst mein --! sie war mein --!

Er erhebt sich und macht verzweifelte Anstrengungen, zur Grotte hinaufzuklettern. Es gelingt ihm nicht, denn die Wand ist marmorartig glatt. Wie er singt, bemerkt ihn der Herr, gibt das aber nur dadurch kund, daß er ruhig den Blick auf den Mann richtet. Wie dieser dann versucht hinaufzuklettern, wirft der Herr ihm den Kleiderfetzen mit einer ruhigen, kalten Bewegung zu und geht mit höchster Gleichgültigkeit, ohne die Miene zu verändern, ab. Sofort wird die Bühne ganz finster und gleich darauf wieder hell. Halbhell: fahles grünlich-graues Licht. Die Grotte ist wieder dunkel, wie zu Anfang. Sowie es hell ist, springt das Weib aus der Grotte auf das Plateau, um den Kleiderfetzen zu suchen. Sie sieht ihn in der Nähe des Mannes liegen, eilt hin, nimmt ihn auf und legt ihn um. Der Mann hat, wie es dunke! wurde, den Kopf an die Wand gelehnt und dem Weib den Rücken gekehrt. Wie sie den Kleiderfetzen anlegt, dreht er sich um, wirft sich auf die Knie und singt (flehend):

Mann:

Du Schöne -- bleib bei mir --!

Verwandlung Im Augenblick, in dem der Stein den Mann begräbt, wird es finster, und die laute Musik und das höhnische Lachen (wie im ersten Bild) ertönen.

IV. Bild

Es wird sofort wieder hell. Das Bild der ersten Szene: Die sechs Männer und die sechs Frauen. Deren Gesichter sind nun graublau erleuchtet, das Fabeltier hat sich wieder in den Nacken des Mannes verbissen, der an derselben Stelle auf dem Boden liegt, auf die ihn der Stein hingeschleudert hat, wodurch die Vorstellung verstärkt wird, daß der Stein das Fabeltier ist.

Die sechs Männer und die sechs Frauen (anklagend streng):

Mußtest du's wieder erleben, was du so oft erlebt? Mußtest du? Kannst du nicht verzichten? Nicht dich endlich bescheiden? Ist kein Friede in dir? Noch immer nicht! – Suchst zu packen, was dir nur entschlüpfen kann, wenn du's hältst. Was aber in dir ist und um dich, wo du auch seist. Fühlst du dich nicht? Hörst du dich nicht? Fassest nur, was du greifst! Fühlst du nur, was du berührst, deine Wunden erst an deinem Fleisch, deine Schmerzen erst an deinem Körper? Und suchst dennoch! Und quälst dich! Und bist ruhelos!

(In das Graublau, das auf die Gesichter fällt, mischt sich etwas Rot.)

Du Armer!

Es wird langsam ganz finster und der Vorhang fällt.

© 1917 by Universal Edition A.G., Wien/UE 5669

La Main heureuse, drame avec musique op. 18

Livret d'**Arnold Schönberg**

Adaptation française de Max Noubel

Scène I

La scène est presque entièrement dans l'obscurité. Au premier plan, l'Homme est étendu, face contre terre. Sur son dos est tapi un animal fantastique qui semble avoir planté ses dents dans sa nuque. Par des ouvertures faites dans le rideau du fond scrutent des visages : six hommes, six femmes.

Six femmes :

Silence, tais-toi,
Tu le sais bien,
Et tu es aveugle pourtant ?
Tant de fois déjà ! Et toujours tu recommences ?
Toujours la même fin.
Crois-tu toujours le même rêve ?
Toujours tu fixes ton
aspiration sur l'irréalisable,
toujours tu t'abandonnes
à l'appel de tes sens,
qui sont supraterrrestres,
et pourtant aspirent à un bonheur terrestre !
Malheureux ! Un bonheur terrestre !
Toi, qui possèdes en toi le supraterrrestre,
Tu aspirés au terrestre !

Six hommes :

Tais-toi, tourmenté !
Tu le sais bien.
Ne peux-tu enfin trouver le repos ?
Tu le sais bien, c'est toujours
La même chose.
Dois-tu toujours
t'y précipiter ?
Crois en la réalité,
Elle est ainsi, ainsi est-elle,
Et pas autrement.
Toujours tu fixes ton
aspiration...etc...

Six femmes, Six hommes :

Et tu ne peux vaincre !
Malheureux que tu es !

Ils disparaissent. L'animal fantastique disparaît aussi. Soudain, derrière la scène, on entend une musique violente et gaie, un joyeux vacarme d'instruments. Eclat de rire, strident et moqueur, d'une foule de gens. Au même moment, l'Homme se lève d'un bond. Les rideaux sombres du fond se déchirent en deux. L'Homme se tient là, droit. Son visage et sa poitrine portent des traces de sang.

Scène 2

L'Homme se tient debout. Il dît avec ferveur :

L'Homme :

Oui, oh oui !
La floraison !
O nostalgie !

Derrière lui, une belle jeune femme apparaît. Elle regarde l'Homme avec une pitié indicible. Sans se retourner, l'Homme sent sa présence. Le visage de la femme est plein d'un chaleureux intérêt pour lui, elle semble l'écouter pensivement.

L'Homme :

O toi ! Toi qui es bonne !
Comme tu es belle !
Comme cela fait du bien de te voir,
de parler avec toi,
de t'écouter.
Comme tu souris !
Comme tes yeux rient !
Ta belle âme !

La Femme offre à l'Homme une coupe lumineuse. Moment d'extase. L'Homme contemple la coupe avec ravissement. Soudain il devient profondément sérieux, presque abattu ; il réfléchit un moment puis, avec une joyeuse résolution, porte la coupe à ses lèvres et la vide lentement. Tandis qu'il boit, la Femme le regarde avec un moindre intérêt. L'indifférence s'empare de son visage qui devient ensuite un masque d'hostilité. L'Homme reste profondément dans ses pensées, ému, enchanté.

L'Homme :

Comme tu es belle !
Je suis si heureux,
parce que tu es auprès de moi
Je revis...
O toi la belle !

Un Dandy apparaît, habillé avec élégance. Il tend la main vers la Femme. Elle vient vers lui en souriant, avec confiance, comme vers une vieille connaissance. L'Homme se sent mal à l'aise. Le Dandy prend impétueusement la Femme dans ses bras et tous deux disparaissent. L'Homme gémit dans un abattement complet. Mais en un instant, la Femme se précipite, et s'agenouille devant lui. Son visage exprime l'humilité et elle semble demander pardon. L'Homme l'écoute sans regarder. Son visage s'éclaire de bonheur.

L'Homme :

O toi la douce,
Toi la belle !

La Femme se lève lentement, prend la main gauche de l'Homme et l'embrasse. Tandis qu'elle est debout et lui à genoux, son visage à elle se modifie – il prend une expression dédaigneusement sarcastique. Il la regarde avec béatitude. Tandis qu'il est toujours à genoux, profondément troublé, elle s'enfuit. L'Homme ne réalise pas qu'elle est partie. Pour lui, elle est là, près de sa main qu'il regarde fixement et sans relâche.

L'Homme :

A présent, je te possède
Pour toujours !

Scène 3

Pendant un moment, la scène s'assombrit, puis immédiatement s'éclaire. Paysage sauvage, rocailleux, escarpé. Au milieu de la scène, une petite plate-forme rocheuse, flanquée de rochers à pic. Un ravin serpente entre deux formations rocheuses. Surplombant ce ravin, se trouve un rocher, seul, de la taille d'un homme. En arrière du plateau se trouvent deux grottes. Ensemble ne devrait pas imiter la nature mais plutôt être une libre combinaison de couleurs et de formes. Aussitôt que la scène s'éclaire, on voit l'Homme debout dans le ravin. Il tient à la main une épée. Lune des deux grottes s'éclaire. A l'intérieur, qui est quelque chose situé entre l'atelier d'usinage et l'atelier d'orfèvre, on peut voir plusieurs ouvriers au travail. Au milieu se trouve une enclume et, au-dessous, un lourd marteau de forgeron. Lorsque l'Homme est complètement sorti du ravin, il se cache derrière une formation rocheuse et observe les ouvriers. Il semble avoir une idée. Son visage devient plus joyeux et il dît :

L'Homme :

On peut faire cela plus simplement.

Il va vers l'enclume, dépose son épée, prend un morceau d'or par terre, le dépose sur l'enclume et saisit le marteau de sa main droite. Avant qu'il ne frappe, les ouvriers se lèvent précipitamment et font mine de se jeter sur lui.

Pendant ce temps, sans remarquer ces gestes menaçants, l'Homme contemple sa main gauche levée, dont les bouts des doigts sont éclairés en bleu vif d'en haut. Il les regarde avec une profonde émotion, puis – rayonnant, gonflé par une sensation de puissance – il saisit le marteau à deux mains et l'abat d'un mouvement puissant. Lorsque le marteau tombe, le visage des ouvriers exprime l'étonnement : l'enclume se fend par le milieu et l'or tombe dans la fente. L'Homme se baisse et le retire de la main ; il l'élève bien haut lentement. C'est un diadème serti de pierres précieuses.

L'Homme :

C'est ainsi que l'on fait des bijoux.

L'attitude des ouvriers redevient menaçante ; puis dédaigneuse ; ils tiennent conseil et semblent projeter quelque action contre l'Homme. L'Homme leur jette son ouvrage en riant. Ils s'apprêtent à se jeter sur lui. Il s'est tourné et ne les voit pas. Il se penche pour ramasser son épée. Au moment où il la touche, de la main gauche, la grotte s'obscurcit.

Toute trace de l'atelier disparaît derrière le rideau foncé. Pendant que l'ambiance s'assombrit, un vent se lève. D'abord, il murmure doucement, puis souffle beaucoup plus fort (en même temps que la musique). Parallèlement à ce crescendo de vent, se produit un crescendo de lumière.

Pendant ce crescendo de lumière et de tempête, l'Homme se comporte comme si les deux phénomènes émanaient de lui. Il regarde d'abord sa main; elle retombe, complètement épuisée; lentement, ses yeux s'enflamment. Son excitation croît; ses membres se crispent convulsivement; en tremblant, il étire les deux bras; ses yeux sont exorbités et il ouvre la bouche dans un rictus d'horreur. Sa tête semble près d'éclater. Il ne se retourne pas vers la grotte, mais regarde droit devant lui.

Quand la lumière est tout à fait brillante, la tempête cesse et la lumière jaune se transforme rapidement en un doux bleuté. Pendant un instant, la grotte reste vide, baignée de cette lumière.

Puis la femme entre. La partie supérieure gauche de sa robe manque, de telle sorte que cette partie de son buste est complètement nue à partir de la hanche. Lorsqu'elle atteint le milieu de la grotte, elle reste encore debout et se regarde d'un air interrogateur pendant un instant. Puis, elle tend les bras vers le Dandy qui, au même moment, devient visible. Il tient dans la main droite la partie manquante de la robe de la Femme et lui fait signe avec.

Pendant ce temps, le désespoir de l'Homme s'accroît. Lorsque le Dandy fait signe avec le lambeau de la robe, l'Homme se retourne violemment et tombe sur les genoux, puis les mains; et il essaie d'atteindre la grotte à quatre pattes. Mais il est incapable d'escalader la pente.

L'Homme :

Toi, toi, tu es à moi...

Tu étais à moi...

Elle était à moi...

Tandis que l'Homme fait entendre ces mots, le Dandy remarque sa présence mais ne marque la chose que par le regard froid qu'il lui jette. Lorsque l'Homme tente d'escalader la pente, le Dandy lui lance le lambeau de robe avec un geste calme et froid et sort avec une complète indifférence.

L'Homme fait des efforts désespérés pour atteindre la grotte.

Soudain la Femme surgit de la grotte sur le plateau rocheux, cherchant le lambeau de robe. Elle le voit par terre non loin de l'Homme, se précipite, le ramasse et se couvre avec.

Pendant l'obscurité momentanée, l'Homme a incliné sa tête contre la paroi, le dos tourné à la Femme. Quand elle se remet le morceau de vêtement, il se retourne, se jette à genoux et chante d'un ton suppliant.

L'Homme :

O toi, la belle, reste auprès de moi.

Glissant sur ses genoux, il essaie de l'atteindre, mais elle se dérobe à lui et se précipite vers le rocher. Il tente de la suivre mais glisse de nouveau sur les genoux. Elle gagne rapidement le sommet et atteint le bloc de la taille d'un homme, près du ravin. Maintenant, le pic ressemble à un masque monstrueux et ricanant, et la forme de tout le

bloc de pierre change, de sorte que l'on peut le prendre pour l'animal fantastique de la première scène, debout cette fois. A ce moment, l'Homme se trouve en contrebas, exactement en face de la femme, de sorte que lorsqu'elle pousse la pierre avec son pied, celle-ci bascule et dévale sur lui.

Tandis que le bloc ensevelit l'Homme, la lumière s'obscurcit et on entend de nouveau la musique violente et le rire moqueur de la première scène.

Scène 4

Changement de décor. La scène s'éclaire à nouveau rapidement. Comme à la première scène : les six hommes et les six femmes. Leurs visages sont à présent éclairés. L'animal fantastique rongé de nouveau la nuque de l'Homme, et celui-ci est étendu sur le sol au même endroit où le bloc de pierre a été lancé sur lui.

Six femmes, six hommes :

Devais-tu donc recommencer

ce que tu as si souvent fait ?

Ne peux-tu renoncer ?

Ne peux-tu enfin te résigner ?

N'y a-t-il plus de paix en toi ?

Toujours pas !

Tu tentes d'attraper ce qui

ne peut que t'échapper

lorsque tu le tiens.

Mais ce qui est en toi

et autour de toi, où que tu sois,

ne le sens-tu pas ?

Tu ne comprends que ce que tu saisis !

Tu ne sens que ce que tu touches,

d'abord les plaies de ta chair,

d'abord la douleur de ton corps,

mais pas la joie de ton âme ?

Et tu cherches pourtant !

Et tu te tourmentes, et tu es sans trêve.

Malheureux !

La scène s'obscurcit lentement et le rideau tombe.

Moses und Aron**Zweiter Akt, Szene 3: « Das Goldene Kalb und der Altar »****Tanz der Schlächter**

Eine Kranke wird auf einer Bahre hereingetragen. Die Menge vorn macht Platz, die Kranke wird vor dem Goldenen Kalb abgesetzt.

Eine Kranke

O Götterbild,
du strahlst, du wärmst, du heilst,
wie niemals die Sonne geheilt.
Den Finger leg ich bloss auf dich,
und schon bewegen sich die lahmen Glieder.
(Sie steht auf und geht durch die stauende Menge. Inzwischen wurden Feuer unter den Kesseln entzündet, man brat und siedet; mit zunehmender Dunkelheit flammen überall grosse Feuer auf. Auch Fackeln werden angezündet, und Menschen laufen mit solchen hin und her. Wein- und Ölschläuche werden verteilt, Wein und Öl in grosse Krüge gegossen. Dabei gehen im Hintergrund die Vorgänge des Schlachtens usw. weiter.

Im Hintergrund wird dann rechtzeitig Platz geschaffen für den Auftritt der hereingaloppierenden Stammesfürsten. Entzückt von dem Wunder der Kranken, haben sich einzelne Personen von verschiedenen Seiten zum Goldenen Kalb hervorgedrängt und bilden allmählich und nacheinander die beiden Gruppen: Bettlerinnen und Bettler einerseits, Greise andererseits.)

Bettlerinnen und Bettler *(ganz nahe dem Kalb)*

Hier, o Götter, nehmt die letzten Lumpen,
die uns vor Sonnenglut und Wüstenstaub geschützt haben.
Und hier die letzten Bissen,
die wir uns für morgen erbettelt haben.
(Sie werfen ihre Kleider ab, legen Nahrungsmittel hin. Einige der Umstehenden drängen sich an die Bettler heran, bieten ihnen Geschenke an, werden aber abgewiesen. Einige Greise, die sich mühsam herangeschleppt haben, stehen nun vor dem Goldenen Kalb.)

Acte II, Scène 3 : Le Veau d'or et l'autel**Danse des sacrificateurs**

On amène une malade sur une civière. À l'avant, la foule lui fait place et on la dépose devant le Veau d'or.

Une malade

O image des dieux,
tu rayonnes, tu réchauffes, tu guéris
comme jamais le soleil n'a guéri.
Il me suffit de poser le doigt sur toi
pour que déjà se meuvent mes membres engourdis.
(Elle se lève et traverse la foule stupéfaite. Entre-temps, on a allumé le feu sous les marmites, on rôtit, on fait bouillir; avec l'obscurité croissante, de grands feux s'embrasent partout. On allume aussi des torches, que des hommes portent en tous sens. On distribue des outres de vin et d'huile, le vin et l'huile sont versés dans de grandes cruches tandis qu'au fond continue l'abattage du bétail, etc.

À l'arrière-plan, on s'écarte à temps pour permettre l'entrée des chefs des tribus, qui arrivent au galop. Ravis par le prodige la malade, certains se sont frayé un chemin, par plusieurs côtés, jusqu'au Veau d'or et forment peu à peu et successivement les deux groupes suivants : mendiants et mendiants d'une part, vieillards d'autre part.)

Mendiants et mendiants *(tout près du Veau)*

Voici, ô dieux, prenez ces derniers haillons,
qui nous ont protégés de l'ardeur du soleil
et de la poussière du désert.
Et voici les dernières bouchées
que nous avions mendiées pour demain.
(Ils se dépouillent de leurs vêtements, déposent des aliments. Dans l'assistance, quelques-uns se pressent vers les mendiants, leurs offrent des cadeaux, mais ils sont repoussés. Quelques vieillards, qui se sont approchés en se traînant péniblement, se tiennent maintenant devant le Veau d'or.)

Einige Greise

Die letzten Augenblicke,
die wir noch zu leben haben, nehmt sie als
Opfer. *(Sie sinken tot um.)*

Die 70 Ältesten *(gehaucht)*

Sie haben sich getötet.
(Posaunenstoss hinter der Szene. Kommt näher; Galopp wird hörbar; nähert sich rasch; das Volk, aufgeregt, stiebt auseinander; die Stammesfürsten und der Ephraimit reiten in wildem Galopp bis vor das Kalb; springen dort ab; Umstehende halten die Pferde.)

Ephraimit

Frei unter eigenen Herren, unterwirft sich ein
Volk nur Göttern, die kraftvoll herrschen.
Stammesfürsten, huldigt mit mir diesem
Abbild geregelter Kräfte!

Die 12 Stammesfürsten

Im Namen aller von uns geführten Stämme,
Götter, seht uns vor euch auf den Knien,
die höhere Macht der höchsten unterworfen.

Chor

Frei unter eigenen Herren!
(Der junge Mann hat sich einen Weg durch die Menge gebahnt. Er ist zum Skelett abgemagert, sieht fiebrig aus. Mit einer langen Latte, die er mit beiden Händen hält, schlägt er auf die Umstehenden ein und will sie zwingen, vom Götzendienst abzulassen.)

Ein junger Mann

Gedankenhoch waren wir erhöht,
gegenwartsfern, zukunftsnahe! Lebenstief sind
wir erniedrigt. Zertrümmert sei dies Abbild
des Zeitlichen!
Rein sei der Ausblick zur Ewigkeit!
(Der Ephraimit der hinter dem jungen Mann gestanden ist, ergreift ihn am Genick und drückt ihn zu Boden.)

Ephraimit

Hier blick nun zur Ewigkeit,
wenn dir Lebensnähe so wenig wert ist.

Quelques vieillards

Les derniers instants
qu'il nous reste encore à vivre,
acceptez-en l'offrande.
(Ils tombent morts.)

Les soixante-dix anciens *(dans un souffle)*

Ils se sont tués.
(Un appel de trombones retentit dans les coulisses et se rapproche; on entend un galop qui se rapproche rapidement; le peuple est en émoi, se disperse; les chefs des tribus et l'Ephraïmite chevauchent en un galop sauvage jusqu'au Veau; arrivés là, ils sautent à terre; ceux qui les entourent tiennent leurs chevaux.)

L'Ephraïmite

Libre sous ses propres maîtres,
un peuple ne se soumet qu'à des dieux
qui règnent avec force.
Chefs des tribus, rendez hommage avec moi
à cette image des forces disciplinées !

Les douze chefs de tribus

Au nom de toutes les tribus que nous guidons,
dieux, voyez-nous prosternés devant vous,
notre pouvoir supérieur soumis au pouvoir
suprême.

Le chœur

Libre sous ses propres maîtres !
(Un jeune homme s'est frayé un chemin à travers la foule. Il est d'une maigreur squelettique et semble fébrile. Muni d'une grande latte qu'il tient à deux mains, il frappe ceux qui l'entourent et veut les forcer à cesser ce culte idolâtre.)

Un jeune homme

Nous fûmes élevés à la hauteur de l'idée,
loin du présent, près de l'avenir !
Nous voici avilis dans les abîmes de la vie.
Qu'elle soit réduite en poussière, cette image
du temporel !
Et que pure soit la vision de l'éternité !
(L'Ephraïmite, qui se tenait derrière le jeune homme, le saisit à la nuque et le plaque au sol.)

L'Ephraïmite

Regarde donc l'éternité,
si la proximité de la vie a si peu de prix pour
toi.

(Die Stammesfürsten erschlagen den jungen Mann, dann besteigen sie ihre Pferde, mischen sich, einzeln und unregelmässig, unter das Volk und verschwinden, abreitend, unauffällig. In der Völkmenge herrscht nach den vorigen Handlungen der Hingabe und der Opfer eine Lust, sich gegenseitig zu beschenken, vor. Frauen schenken einander Schmuck, Tücher und dergleichen, Männer Waffen, Geräte und dergleichen, man bietet einander Speisen und Getränke, bekränzt sich und andere mit Blumen; einer hilft dem andern bei jeglicher Tätigkeit u.a.m.)

Orgie der Trunkenheit und des Tanzes

Überall wird nun Wein in Strömen ausgeschenkt. Eine wilde Trunkenheit bemächtigt sich aller. Man wirft die schweren Steinkrüge umher, begiest sich gegenseitig mit Wein und gerät in tolles Tanzen, wobei es auch hie und da zu Zwistigkeiten und Prügeleien kommt.

Die 70 Ältesten

Selig ist das Volk, und gross zeigt ein Wunder, was Begeisterung, was Entzückung imstande: unverwandelt keiner, jeder erhoben, unergriffen keiner, jeder ergreifend. Menschentugend, kraftvoll, wiedererweckte: Ernst und Freude, Mass und Übermass, Frohsinn, Glück und Sehnsucht, Schwung und Ruhe, Besinnung, Gier, Entsagung, Geiz, Verschwendung und Habsucht, alles Schöne, Gute, Hässliche, Schlechte, Eigenlebens Zeugnis, wahrnehmbar, fühlbar. Sinn schenkt Seele Sinn erst. Seele ist Sinn. Götter, die ihr Seele schenktet, Sinne, Seele wahrzunehmen. Götter, seid gepriesen!

Orgie der Vernichtung und des Selbstmordes

Vier nackte Jungfrauen - eine davon das junge Mädchen - treten vor das Kalb.

(Les chefs des tribus tuent le jeune homme, puis ils montent à cheval, se mêlent au peuple, séparément et dans le désordre, avant de disparaître à cheval sans être remarqués.

Après ces dévotions et ces sacrifices, il règne dans la foule un désir de se faire mutuellement des présents. Des femmes s'offrent des bijoux, des étoffes, etc. ; des hommes, eux, des armes, des outils, etc. On se présente des mets et boissons, on se couronne et on couronne les autres de fleurs ; chacun aide l'autre dans ce qu'il fait, etc.)

Orgie d'ivresse et de danse

Partout, le vin coule maintenant à flots. Une ivresse sauvage s'empare de tous. On se lance les lourdes cruches de pierres, on s'asperge mutuellement de vin et l'on entame une danse effrénée où éclatent, çà et là, querelles et empoignades.

Les soixante-dix anciens

Bienheureux est le peuple, et un prodige montre grandement le pouvoir de l'enthousiasme et du ravissement: aucun n'est inchangé, chacun est élevé, nul n'est sans émotion, chacun est émouvant. La vertu humaine est puissamment réveillée: gravité et joie, mesure et outrance, gaieté, bonheur et désir; élan et repos, réflexion, concupiscence, renoncement, cupidité, prodigalité et avidité, tout ce qui est beau, bon, laid, mauvais, témoignage de la vie, perceptible, sensible. Seul le sens donne un sens à l'âme. L'âme est sens. Dieux, qui avez donné l'âme, et les sens pour percevoir l'âme, Dieux, soyez glorifiés !

Orgie de la destruction et du suicide

Quatre vierges nues - l'une d'entre elles est la jeune fille - s'avancent devant le Veau.

Ein junges Mädchen

Du goldener Gott, wie Lust durchströmt mich dein Glanz! Was glänzt nur, ist gut. Unangreifbare Tugend des Golds, unverlierbare Jungfräulichkeit, belohnt als Vorbild und Abbild.

Vier nackte Jungfrauen

O goldener Gott, o Priester goldener Götter, das Blut jungfräulicher Unberührtheit, gleich Goldes metallischer Kälte, zur Frucht nicht erwärmt, oh, Götter, entzückt eure Priester, entzückt uns zu erster und letzter Lust, erhitzt unser Blut, dass es zischend am kalten Gold verrauche! O rotes Gold! *(Die Priester stürzen auf die Jungfrauen zu, umarmen und küssen sie lange. Hinter jedes Paar stellt sich ein Mädchen, das ein langes Schlachtmesser und ein Gefäss zum Auffangen des Blutes hält.)*

Die Ältesten, Chor (schaudernd)

Blutopfer! *(Die Mädchen reichen den Priestern die Messer. Die Priester fassen die Jungfrauen an der Gurgel und stossen ihnen das Messer ins Herz; die Mädchen fangen das Blut in den Gefässen auf, die Priester giessen es auf den Altar. Todesseufzer der Jungfrauen. Die Menge beginnt nun mit Verwüstung und Selbstmord; es werden Geräte zerschlagen, die Steinkrüge zerbrochen, die Wagen zertrümmert usw. Man schleudert alles mögliche umher: Schwerter, Dolche, Beile, Lanzen, Krüge, Geräte usw. Im Taumel werfen sich einzelne den Gegenständen, Waffen und dergleichen entgegen, andere stürzen sich in Schwerter, wieder andere springen ins Feuer, laufen brennend über die Bühne; einige springen von hohen Felsen herab und dergleichen mehr; hierzu wilde Tänze.)*

Une jeune fille

Ô dieu d'or, ton éclat me traverse comme un flot de plaisir ! Seul est bon ce qui brille. Inattaquable vertu de l'or, virginité qui ne peut se perdre, récompensée comme modèle et image.

Quatre vierges nues

O dieu d'or, O prêtres des dieux d'or, Le sang de la virginité intacte A la froideur métallique de l'or, Que la chaleur n'a pas fécondé ! Oh, dieux, ravissez vos prêtres, Ravissez-nous pour un premier et dernier plaisir, Echauffez notre sang, Pour qu'en grésillant sur l'or froid, il s'en aille en fumée ! Or rouge ! *(Les prêtres se jettent sur les vierges, les enlacent et les couvrent de longs baisers. Derrière chaque couple se place une jeune fille portant un long manteau de sacrifice et un bassin pour recueillir le sang.)*

Les soixante-dix anciens, le chœur (horifiés)

Des sacrifices de sang ! *(Les jeunes filles tendent les couteaux aux prêtres. Les prêtres saisissent les vierges à la gorge et leur enfoncent le couteau dans le coeur ; les jeunes filles recueillent le sang dans les bassins, les prêtres le versent sur l'autel. Les vierges rendent leur dernier soupir. La foule est prise alors d'une folie dévastatrice et suicidaire ; on brise des outils, on fracasse les cruches de pierre, on démolit les chariots, etc. On lance de tous côtés divers objets : épées, poignards, haches, épieux, cruches, outils, etc. Quelques-uns se jettent frénétiquement contre des objets - armes et autres -, d'autres contre des épées, d'autres encore sautent dans le feu et, en flammes, courent à travers la scène ; quelques-uns sautent depuis des rochers élevés, etc. ; tout cela est accompagné de danses effrénées.)*

Erotische Orgie

(Ein nackter Jüngling läuft nach vorn, auf ein Mädchen zu, reißt ihm die Kleider vom Leib, hebt es hoch und rennt mit ihm zum Altar, wo er einen Augenblick haltmacht.)

Der nackte Jüngling

Eurem Vorbild, Götter,
leben wir die Liebe nach!

(Ab nach dem Hintergrund. Viele Männer folgen diesem Beispiel, werfen ihre Kleider ab, entkleiden Frauen und tragen sie denselben Weg, am Altar haltmachend, nach dem Hintergrund.)

Einige andere Nackte

Heilig ist die Zeugungskraft!

Noch andere

Heilig ist die Fruchtbarkeit!

Viele andere

Heilig ist die Lust!

(Ein ganzer Zug Nackter läuft auf diese Weise mit Geschrei und Gejohle am Altar vorbei und verschwindet im Hintergrund.)

Die Bühne ist durch den Abzug der Nackten leerer geworden; nun legt sich bald alle Erregtheit; Taumel und Trunkenheit gehen in Erschlaffung und Müdigkeit über; viele sinken schlafend um oder ziehen sich still zurück.

Aus dem Hintergrund klingt noch Musik und Gesang, von immer anderen Stellen her.)

Chor

Götter, die ihr Seele schenket...

Sinne, Seele wahrzunehmen...

Du goldener Gott!

Gold glänzt wie Lust!

Menschentugend gleicht Gold!

Gold gleicht Lust!

Lust ist Wildheit!

Gold glänzt wie Blut!

Gold ist Herrschaft!

Hingabe! Gerechtigkeit!

Verwirrender Glanz!

(Die Feuer erlöschen, bis auf wenige, allmählich. Alle Bewegung auf der Bühne hat aufgehört.)

Orgie érotique

Un jeune homme nu accourt à l'avant de la scène vers une jeune fille, il lui arrache ses vêtements, la soulève et s'élanche avec elle vers l'autel, auprès duquel il s'arrête un instant.

Le jeune homme nu

À votre exemple, ô dieux,
nous vivons l'amour !

(Il sort par le fond de la scène. De nombreux hommes suivent son exemple, se dépouillent de leurs vêtements, déshabillent des femmes et les portent sur le même chemin, faisant halte près de l'autel, vers le fond de la scène.)

Quelques autres personnages nus

Sainte est la procréation !

D'autres encore

Sainte est la fertilité !

De nombreux autres

Saint est le plaisir !

(Tout un cortège de personnages nus passe ainsi, avec force cris et clameurs, devant l'autel, puis disparaît au fond.)

La scène s'est désemplie avec le départ des personnages nus ; bientôt, toute l'excitation se calme ; la frénésie fait place à l'avachissement et à l'épuisement; plusieurs s'effondrent, endormis, ou se retirent en silence.

Musique et chants, venant du fond, d'endroits toujours différents, se font encore entendre.)

Le chœur

Ô dieux, qui avez donné l'âme...

des sens pour percevoir l'âme...

O dieu d'or

L'or brille comme le plaisir !

La vertu humaine ressemble à l'or !

L'or ressemble au plaisir !

Le plaisir est fureur !

L'or brille comme le sang !

L'or est domination !

Don de soi ! Justice !

Éclat troublant !

(Les feux s'éteignent progressivement, sauf quelques-uns. Tout mouvement a cessé sur la scène.)

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 étudie à Buenos Aires (philosophie, piano, théorie, composition). Il débute sa carrière dans cette même ville comme pianiste répéteur 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'Edimbourg, 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.

Hanno Müller-Brachmann

Hanno Müller-Brachmann a commencé à étudier la musique à Bâle et à Fribourg. Il a suivi la classe de Lied de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin, et il travaille aujourd'hui avec Rudolf Kempe. Après avoir été récompensé dans plusieurs concours internationaux, il s'est produit au Japon et dans toute l'Europe avec des chefs de l'envergure de Donald Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt, Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen, Kurt Masur, Helmuth Rilling, Kent Nagano, Riccardo Chailly et Peter Schreier. Il a chanté la *Passion selon saint Matthieu* de Bach avec l'Orchestre Philharmonique de Londres dirigé par Kurt Masur, le *Stabat Mater* de Rossini avec l'Académie de St Martin in the Fields et Marriner, la *Passion selon saint Jean* de Bach avec le Chœur et l'Orchestre Monteverdi (direction Gardiner), la *Messe Nelson* de Haydn au Festival de Musique de Schleswig-Holstein (direction Marriner), *Roméo et Juliette* de Berlioz avec la Staatskapelle de Berlin dirigée par Luisi, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec l'Orchestre Philharmonia et C. von Dohnanyi, et la *Neuvième* et le *Stabat Mater* de Rossini avec l'Orchestre Symphonique de Milan Giuseppe Verdi (direction Riccardo Chailly). Hanno Müller-Brachmann a fait

ses débuts à l'opéra en 1996, dans l'*Orphée* de Telemann dirigé par René Jacobs à l'Opéra d'État de Berlin. Il fait partie de la troupe de l'opéra depuis 1998, et il y chante régulièrement les grands rôles de Mozart (Leporello, Figaro, Guglielmo et Papageno) sous la direction de Barenboim. On a également pu l'entendre dans le rôle de Schounard (*La Bohème*) sous la direction de Jordan, dans celui d'Ivan Iakovlevitch (*Le Nez*) sous la direction de Nagano, et la saison dernière, dans le Comte (*Le Son lointain*), Tomsy (*La Dame de Pique*) et Golaud (*Pelléas et Mélisande*). Il a chanté Oreste (*Elektra*) et Guglielmo à l'Opéra d'État de Bavière, et il retournera bientôt à Munich pour interpréter Papageno dans la nouvelle production de *La Flûte enchantée* au Festival de Munich 2005. Cette année, il a fait ses débuts à l'Opéra de Vienne en interprétant Guglielmo sous la direction de Seiji Ozawa, et à l'Opéra de San Francisco, où il a chanté le même rôle sous la direction de Michael Gielen. On aura prochainement l'occasion de le voir dans *Don Juan* à l'Opéra d'État de Vienne et au festival Klangbogen. En marge de ses activités dans le domaine de l'opéra et de l'Oratorio, ce jeune baryton-basse donne régulièrement des récitals de lieder à l'Opéra d'État et à la Philharmonie de Berlin. Il s'est produit dans de nombreux festivals, en particulier à la Schubertiade de Schwarzenberg, où il a interprété *Le Voyage d'hiver* avec Philippe Jordan en 2003, et *Les Amours du poète* avec Burkhard Kehring en 2004. Hanno Müller-Brachmann a participé à de nombreuses émissions de radio et de télévision. Il a en outre enregistré plusieurs disques pour Harmonia Mundi, dont un récital Schubert.

Rundfunkchor Berlin**Sopranos**

Nora von Billerbeck
Judith Engel
Heide Eichhorn
Elisabeth Esch
Uta Fabricius
Katrin Fischer
Catherine Hense
Sophie Klussmann (1^{re} Femme dans *La Main heureuse*)
Petra Leipert
Karin Pohl-Kaniess
Sabine Puhlmann (Une Vierge nue dans *Moïse et Aaron*)
Sylke Schwab
Anett Taube
Beate Thiemann
Anke Voigt
Ricarda Vollprecht
Silke-Maria Weise
Gabriele Willert

Altos

Monika Beicht
Uta Damm-Kühner
Monika Degenhardt
Barbara Hertzsch
Ute Kehrher
Helena Köhne
Kristiina Mäkimattila
Marion Nickel
Ingeborg Rupperecht
Annegret Schreier
Christina Seifert (Une Vierge nue dans *Moïse et Aaron*)
Judith Simonis (Une Vierge nue dans *Moïse et Aaron*)
Tatjana Sotin (Une Malade dans *Moïse et Aaron*)
Katharina Thimm
Hella Weigmann-Goldbach
Britta Westerholt
Doris Zucker

Ténors

Hans-Christian Braun
Thomas Kober
Christoph Leonhardt
Ulrich Löns (1^{er} Homme dans *La Main heureuse*)
Seongiu Oh
Norbert Sängner
Klaus Silber
Johannes Spranger
Georg Taube
Joachim Vogt
Johannes Voigt

René Vosskühler
Wolfgang Wagner
Wolfgang Weber

Basses

Sören von Billerbeck
Wolfgang Dersch
Bernd Engel
Joachim Fiedler
Oliver Gawlik
Christfried Kanig
Thomas Pfützner
Axel Scheidig
Jörg Schneider
Rainer Schnös
Wilfried Staufenbiel
David Stingl
Wolfram Tessmer
Michael Timm
Konrad Urban
Georg Witt

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Fondé en 1923, le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin est le doyen des orchestres symphoniques créés par les stations de radio allemandes. Avant l'arrivée de Marek Janowski au poste de chef principal en 2002, il a été dirigé par Eugen Jochum, Sergiu Celibidache, Hermann Abendroth, Heinz Rögner et Rafael Frühbeck de Burgos, mais aussi par des personnalités telles que Bruno Walther, Otto Klemperer et Erich Kleiber. Au contact de ces figures éminentes, l'orchestre a acquis un répertoire qui s'étend de la période pré-classique au modernisme. Depuis sa création, le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin a montré un attachement tout particulier à la musique contemporaine, et il a accueilli quelques-uns des compositeurs les plus importants de la première moitié du XX^e siècle comme chefs ou comme solistes dans leurs propres œuvres (notamment Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Serge Prokofiev, Kurt Weill, Alexander Zemlinsky, et plus récemment, Krzysztof Penderecki, Peter

Maxwell Davies, Friedrich Goldmann, Berthold Goldschmidt et Udo Zimmermann). En association avec la DeutschlandRadio (principale associée du Rundfunk-Sinfonieorchester dans la société Rundfunk-Orchester und -Chöre Berlin GmbH, fondée en 1994), le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin donne une soixantaine de concerts par an tout en participant à de nombreux enregistrements. Ses disques sont sortis chez Decca, BMG/EMI, Wergo, BIS, Ondine, Berlin Classics et Koch International, et certains d'entre eux ont été récompensés par des prix (Prix Midem classique, Prix Gramophone, Prix Echo Klassik, Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros et Prix des Critiques de Disques Allemands). Depuis 1956, l'orchestre a joué dans une vingtaine de pays. Il s'est notamment produit au Japon à sept reprises, en Chine en 1998, et en Amérique latine (où il a tourné en 2000). Malgré cette forte présence sur la scène internationale, il continue naturellement de jouer dans toute l'Allemagne. *Le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin et le Rundfunkchor Berlin sont membres de ROC (Rundfunk-Orchester und Chöre – GmbH).*

Flûtes

Ulf-Dieter Schaaff
Rudolf Döbler
Gudrun Strauch
Markus Ebmaier

Hautbois

Gabriele Bastian
Florian Grube
Thomas Herzog
Rafael Grosch

Clarinets

Oliver Link
Peter Pfeifer
Günter Harmisch
Christoph Korn
Holger Holdgrün

Bassons

Bence Boganyi
Eckhart Königstedt
Clemens Königstedt
Christoph Knitt

Cors

Martin Kühner
Ingo Klinkhammer
Felix Hetzel
Frank Stephan

Trompettes

Florian Dörpholz
Jörg Niemand
Wim van Hasselt

Trombones

Edgar Manyak
Stefan Wagner
Hartmut Grupe
Jörg Lehmann

Tuba

Georg Schwark

Timbales

Arndt Wahlich

Harpes

Renate Erxleben
Cecil Ulrich

Célesta/Piano

Heike Gneiting
Kevin Mc Cutcheon

Percussions

Tobias Schweda
Frank Tackmann
Alexander Ludwig
Matthias Dölling
Jan Schlichte
Thomas Döringer

Mandolines

Maria Bogdanova
Sabine Wemstedt

Violons I

Rainer Wolters
Joachim Scholz
Christopher Whiting
Wolfgang Schulze
Marina Bondas
Bettina Sitte
Steffen Tast
Karin Kynast
Franziska Drechsel

Anne Feltz
Maria Pflüger
Anna Morgunowa
Kirsten Harms
Eduard Tachalow
Leonore Haupt
Maxim Kosinow

Violons II

Bodo Przesdzing
Sylvia Petzold
David Drop
Jörg Seidel
Eva Grünenthal
Christiane Richter
Ingeborg Westphal
Anne-Kathrin Weiche
Brigitte Käser
Martin Essmann
Juliane Manyak
Dorothea Wittig
Barbara Weigle
Quiang Song

Altos

Andreas Willwohl
Gernot Adrion
Bernd Urban
Prof. Ditte Leser
Christiane Silber
Ulrich Kiefer
Emilia Markowski
Claudia Beyer
Ulrich Quandt
Jana Kleinteich
Linna Faber
Zhuo Lu

Violoncelles

Hans-Jakob Eschenburg
Ringela Riemke
Volkmar Weiche
Jörg Breuninger
Sven Faulian
Peter Albrecht
Christian Bard
Andreas Weigle
Ulf Borgwardt
Dinar Enikeev

Contrebasses

Rudolf Watzel
Stefanie Rau
Iris Ahrens
Georg Schwarsky
Axel Buschmann
Frank Thierbach
Christoph Niemann
Janne Saksala