

# cité de la musique

**André Larquié**

président

**Brigitte Marger**

directeur général

Du 10 au 25 juillet, la **cité de la musique** et le **Conservatoire de Paris** accueillent en résidence le Gustav Mahler Jugendorchester (Orchestre des Jeunes Gustav-Mahler) pour travailler avec Pierre Boulez plusieurs œuvres considérées, à des titres différents, comme des « classiques du xx<sup>e</sup> siècle ». Fondée en 1986 par Claudio Abbado, cette formation réunit 143 jeunes musiciens issus de 28 pays d'Europe, qui travaillent lors de résidences qui ont lieu à Vienne, Bolzano, Paris ou Lucerne, avant de donner des concerts dans les principaux festivals européens (cette année, après le concert de Paris,   Aix-en-Provence les 27 et 28 juillet, au Royal Albert Hall de Londres le 30,   la Philharmonie de Berlin le 1<sup>er</sup> août, au Palasport de Bolzano les 2 et 7, à la Stefaniensaal de Graz le 9, au Spilberk de Brno le 11, l'Obecn  d m de Prague le 13, et à l'Exposition universelle de Hanovre le 15).

Le concert de clôture de leur séjour parisien est plus qu'un concert. Il s'agit d'un véritable " marathon " de musique qui requiert d'ailleurs deux entractes et qui est retransmis gratuitement en simultané sur écran géant Place de la Fontaine-aux-Lions.

Il y a quelques jours, le chef d'orchestre **Pierre Boulez** commentait ainsi son travail avec les jeunes musiciens du Gustav Mahler Jugendorchester :

« Les programmes que nous avons travaillés à la cité de la musique ne proposent pas un survol complet du répertoire du xx<sup>e</sup> siècle, mais plutôt une amorce d'autres programmes que l'on pourrait composer dans ce sens. Les dix compositeurs retenus correspondent à des cultures très différentes : la France (avec Ravel, Debussy puis – aux antipodes de leur " mesure " – Varèse, l'homme des excès), l'Autriche (avec Mahler, Schoenberg, Berg et Webern), la Hongrie (avec Bartók) et la Russie (avec Scriabine et Stravinsky, eux aussi dans des univers antinomiques). Les  uvres présentées dans ce programme ont majoritairement été écrites avant 1914 : des œuvres avec lesquelles, curieusement, les étudiants des différents conservatoires européens semblent peu familiers. Une des choses qui continue à me surprendre, c'est que les jeunes musiciens, lorsqu'ils sortent de leur lieu de formation, demeurent très peu " renseignés " sur la pratique de ces musiques. Les difficultés qu'il rencontrent en travaillant ce répertoire concernent principalement le rythme, le phrasé ou même l'intonation ; et ces obstacles ne sont pas réels : ils les surmontent très bien, si tant est qu'on leur apprenne à les surmonter. On leur apprend d'ordinaire à surmonter bien d'autres difficultés... Ce constat n'est pas nouveau, hélas. Je me souviens, quand j'étais à la tête de formations permanentes, à Londres ou à New York, de violonistes extrêmement à l'aise dans un concerto romantique... et compl tement perdus devant deux lignes de Bartók. Ce n'est pas normal ; et plus le temps passe, moins c'est normal ! »

---

**mardi**

**25 juillet - 21h30**

*salle des concerts*

**Gustav Mahler**

*Adagio de la Symphonie n° 10*

durée : 20 minutes

**Arnold Schoenberg**

*Lied der Waldtaube* (version pour orchestre de chambre, transcription de l'auteur ; voir traduction page 11)

durée : 15 minutes

**entracte**

**Claude Debussy**

*Jeux*, poème dansé

durée : 17 minutes

**Maurice Ravel**

*Shéhérazade*, trois poèmes pour chant et orchestre

*Asie, La Flûte enchantée, L'Indifférent*

(texte page 12)

durée : 15 minutes

**entracte**

**Béla Bartók**

*Le Mandarin merveilleux - pantomime en un acte, op 19*  
(création de la version originale avec rétablissement de trente mesures de musique)

durée : 30 minutes

*I - Introduction (bruit de la rue) ; l'ordre donné par les voyous à la fille.*

*II - Premier appel de séduction de la fille (clarinette solo), après quoi le vieil homme du monde apparaît, lequel est finalement jeté par les voyous.*

*III - Deuxième appel de séduction de la fille, après quoi le jeune gars apparaît, qui est, lui aussi, jeté dehors.*

*IV - Troisième appel de séduction de la fille ; le Mandarin apparaît (tutti ff).*

*V - La danse de séduction de la fille devant le Mandarin (vaise très lente au début, accélère par la suite).*

*VI - Le Mandarin rattrape la fille après une chasse infernale.*

durée du concert (entractes compris) : 2 heures 15

**Pierre Boulez**, direction

**Petra Lang**, mezzo-soprano

**Gustav Mahler Jugendorchester**

---

## Gustav Mahler

### *Adagio*

#### *de la Symphonie n° 10*

composition : été 1910 ; l'œuvre qui devait comporter cinq mouvements est restée inachevée ; ce n'est que dix ans après la mort de Gustav Mahler que sa femme Alma envisage d'autoriser la publication et l'exécution possible de l'œuvre ; les esquisses sont confiées au jeune compositeur Ernst Krenek qui prépare une copie des deux mouvements les plus avancés dont l'*Adagio* initial, qui peut être considéré comme achevé (quelques détails manquants exigent, comme d'autres symphonies du reste, des choix éditoriaux) ; première audition partielle de ces deux mouvements (contenant de nombreux ajouts d'orchestration de Schalk, Berg...) : le 12 octobre 1924, par les Wiener Philharmoniker, sous la direction de Franz Schalk ; effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba, 1 harpe, 22 violons I, 20 violons II, 18 altos, 14 violoncelles, 12 contrebasses ; édition : Universal Edition.

L'*Adagio* de la *Dixième Symphonie* est entièrement modelé sur le déploiement alterné de deux idées musicales contrastantes : l'une, basée sur des sauts d'intervalles écartelés, possède le caractère tragique et sublimé des thèmes d'*adagio* mahleriens ; l'autre, définie par son impulsion tournoyante – accompagnement bondissant en *pizzicati*, chute de trilles – et sa tonalité grinçante, évoque inmanquablement les éléments traduisant « le cours du monde » présents dans toute son œuvre. Plus qu'il ne progresse, le mouvement semble décrire l'effort inlassable et désespéré des deux idées pour parvenir à percer. La narration est par trois fois interrompue par un récitatif d'alto à l'orientation incertaine. Sous les aspects très différents de leurs variantes, les deux groupes gardent une identité à la fois floue et prégnante, tout en maintenant une alternance majeur/mineur qui sonne comme une signature – le premier groupe étant indissolublement liée au fa dièse majeur quand le second visite plus systématiquement les tonalités mineures. L'insistance ainsi créée appelle une catastrophe : d'abord annoncée par un choral au *tutti* orchestral (*la* bémol mineur), elle éclatera dans un accord dissonant et statique de neuf sons. Après ce point culminant, la thématique se fragmente (gommant les aspérités qui caractérisaient chacun des motifs), se fige sur des sons tenus pour finalement s'éteindre dans les derniers soubresauts de l'idée première.

---

## Arnold Schoenberg

### *Lied der Waldtaube*

Le *Lied der Waldtaube* constitue la fin de la première partie des *Gurre-Lieder*; composition des *Gurre-Lieder* : de mars 1900 au printemps 1901; orchestration des *Gurre-Lieder* : 1911; texte du poète danois Jens Peter Jacobsen; création : le 23 février 1913 à Vienne, sous la direction de Franz Schreker; version pour orchestre de chambre du *Lied der Waldtaube* réalisée par l'auteur en 1922; création de cette version : en 1922 à Copenhague avec Marya Freund; effectif : mezzo-soprano solo, 1 flûte, 2 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 1 piano, 1 harmonium, 1 violon I, 1 violon II, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse; édition : Universal Edition.

Le *Lied der Waldtaube* (*Le Chant du ramier*) constitue le sommet expressif et le point de bascule dramatique du vaste cycle que forment les *Gurre-Lieder*. Révélant la mort de Tove, jeune fille dont s'est épris le roi Waldemar, le *Lied* exalte, dans une forme calquée sur les strophes libres du poème, le souvenir encore brûlant de leur amour et préfigure l'errance à venir du roi, déchiré entre la résignation et la révolte contre le destin. Sur le plan du langage, l'œuvre porte à son point de saturation ultime l'héritage wagnérien – fil continu de la composition, harmonies fuyantes redevenables à *Tristan*, présence de *leitmotiv* – non moins que l'empreinte expressive de Richard Strauss. À l'orchestration brillante du gigantesque effectif d'origine, la version de chambre substitue une sonorité plus acide qui donne du *Lied* une image distanciée.

---

## Claude Debussy

### *Jeux*, poème dansé

musique de ballet composée en 1912-1913 sur un argument de Nijinsky pour les Ballets Russes de Serge de Diaghilev; première représentation : le 15 mai 1913 sous la direction de Pierre Monteux, chorégraphie de Nijinsky, décors et costumes de Léon Bakst; première audition en concert : le 1<sup>er</sup> mars 1914 par l'orchestre des Concerts Colonne sous la direction de Gabriel Pierné; effectif : 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 3 percussions, 1 timbale, 2 harpes, 1 célesta, 22 violons I, 20 violons II, 18 altos, 14 violoncelles, 12 contrebasses; l'œuvre est dédiée à Mme Jacques Durand; édition : Durand.

**argument** : « Dans un parc, au crépuscule, une balle de tennis s'est égarée; un jeune homme, puis deux jeunes filles s'empressent à la rechercher. La lumière artificielle des grands

lampadaires électriques qui répand autour d'eux une lueur fantastique leur donne l'idée de jeux enfantins : on se cherche, on se perd, on se poursuit, on se querelle, on se boude sans raison ; la nuit est tiède, le ciel est baigné de douces clartés, on s'embrasse. Mais le charme puéril est rompu par une balle de tennis jetée par on ne sait quelle main malicieuse. Surpris et effrayés, les enfants disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne. »

De cet argument plaisant et coquin, Claude Debussy tire une musique d'une éblouissante virtuosité, bondissante et insaisissable. Les différents épisodes musicaux suivent les péripéties de l'historiette : apparitions des trois personnages, jeux de cache-cache, parades, danses amoureuses des couples formés puis défaits, extase du « triple » baiser audacieux, dispersion de la scène...

C'est cette mobilité constante – faite d'hésitations, d'esquives, de désirs et de dérobades – que traduit merveilleusement la partition : les motifs, simplement esquissés ou morcelés, circulent de manière volatile à travers les timbres de l'orchestre, s'évanouissent aussitôt pour renaître dans un moment inattendu, donnant ainsi la sensation d'une totale imprévisibilité dans le déroulement. Dans le même temps, les élans suspendus, les gestes de chute toujours relevés par une nouvelle vague, le caractère de danse qui renaît périodiquement sous des formes changeantes, créent des mouvements ondulatoires, tantôt apparents, tantôt souterrains, qui courent tout le long de l'œuvre. Cet art mouvant, qui semble relever de la transition perpétuelle, doit beaucoup à la précision de l'orchestration. Elle joue non seulement sur le fondu ou au contraire l'extrême caractérisation individuelle des timbres, mais aussi sur la sensation d'espace et d'apesanteur, en creusant dans la profondeur et l'épaisseur du tissu sonore : « Il faudrait trouver un orchestre "sans pied" pour cette musique. Ne croyez pas que je pense à un orchestre exclusivement composé de culs-de-jatte ! Non ! Je pense à cette couleur orchestrale qui semble éclairée par derrière et dont il y a de si merveilleux effets dans *Parsifal* ! »

(Debussy à Caplet). Sous le prétexte chorégraphique, *Jeux* participe pleinement des conceptions debussyennes déjà mises en œuvre dans *La Mer* où « la forme ne peut plus être comprise comme une succession ou une acquisition progressive par enchaînement d'idées, mais comme une prolifération d'instantanés déterminants, qui permettent tous les amalgames, les ellipses, l'opposition de forces motrices » (Jean Barraqué).

---

**Maurice Ravel**  
*Shéhérazade*

composition : 1903 ; poèmes de Tristan Klingsor tirés du recueil *Shéhérazade* ; création : le 17 mai 1904 à Paris par l'Orchestre de la Société nationale dirigé par Alfred Cortot ; l'œuvre est dédiée : à Mlle Jeane Hatto, créatrice de l'œuvre (pour *Asie*), à Mme René de Saint-Marceaux (pour *La Flûte enchantée*), à Mme Sigismond Bardac (pour *L'Indifférent*) ; effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 3 percussions, 1 timbale, 2 harpes, 1 célesta, 22 violons I, 20 violons II, 18 altos, 14 violoncelles, 12 contrebasses ; édition : Durand.

En regard des premières mélodies encore empreintes d'une tournure « fin de siècle », *Shéhérazade* s'impose par sa nouveauté, se démarquant aussi bien de la rigueur académique du *Quatuor à cordes en fa majeur* (1902) que d'une littérature symboliste qui commençait à menacer de dégénérer, « irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de syntaxe (...) et cependant pressée de tout exprimer à son déclin » (Huysmans).

Klingsor et Ravel, tous deux habitués du cercle d'amis « Les Apaches » où l'on n'ignorait rien de l'art japonais ni de Debussy, se rejoignent idéalement dans l'attrait pour un orientalisme de fantaisie, il est vrai dans l'air du temps – nouvelle traduction en seize volumes (!) des *Mille et une nuits*, enthousiasme parisien (tardif) pour Borodine, Balakirev et Rimsky... – et la recherche d'une nouvelle récitation, à la fois plus libre et plus proche des inflexions prosodiques. Klingsor à propos de Ravel : « Il était justement très préoccupé de suivre le débit parlé, d'en exalter les accents et les inflexions, (...) et, pour bien s'affermir dans son des-

sein, il prit soin de me faire lire à haute voix les vers. » Dépouillée de tout artifice vocal et atténuant systématiquement le « e » muet, la ligne mélodique se rapproche d'un « récitatif expressif » qui rappelle le *Pelléas* de Debussy, créé l'année précédente.

L'orchestre de *Shéhérazade* suit la courbe dépressive dessinée par les trois poèmes. A l'appel initial d'*Asie* prolongé par les visions successives évoquées chacune par une couleur illustrative, succèdent les volutes de *La Flûte enchantée* dont le récit reste interrompu ; et enfin le ton ambigu, en demi-teinte de *L'Indifférent...* « *Shéhérazade* s'achève quasiment dans la désolation, car en finir avec tant "d'Asies" dont le pittoresque n'est que songes-creux exige que vous "flûtiez" en refusant toute collusion consolatrice. (...) Ce dépouillement inéluctable, c'est bien la fin du mirage. » (Marcel Marnat)

---

## Béla Bartók

*Le Mandarin merveilleux*,  
pantomime en un acte,  
op 19

composition : 1918-1919 ; argument de Menyhért Lengyel ; orchestration terminée en 1924 ; création : novembre 1926 à Cologne sous la direction de Jenő Szekár ; publication de la version de concert : 1927 ; cette dernière contient environ la première moitié de la musique de la Pantomime, pratiquement sans coupure, augmentée d'un ajout final ; effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 4 percussions, 1 timbale, 1 harpe, 1 célesta, 1 piano, 1 orgue, 18 violons I, 18 violons II, 16 altos, 12 violoncelles, 10 contrebasses ; édition : Universal Edition (Peter Bartók, 2000) ; dans cette édition, Péter Bartók a rétabli un certain nombre de coupures faites, ou bien sans l'assentiment de Bartók, ou bien par l'auteur dans la contrainte de représentations liées à des circonstances difficiles.

**résumé de l'action :** Dans un misérable réduit de faubourg, trois vagabonds forcent une fille à aguicher les passants qu'ils veulent dépouiller. Un timide jeune homme et un pauvre sire, qui se sont laissés attirer, sont mis à la porte comme de misérables gueux. Le troisième client est le mystérieux mandarin. Par sa danse, la fille cherche à dégeler l'angoissant personnage : mais au moment où timidement il veut l'enlacer, elle s'enfuit d'horreur à son approche. Après une poursuite effrénée, il s'en saisit : au même instant, les trois vagabonds sortent de leur cachette, le dépouillent et veulent l'étouffer sous des coussins. Mais il se relève et fixe ses regards lan-



goureux sur la fille. Les trois vagabonds le transpercent d'une épée ; il chancelle, mais son désir est plus fort que sa blessure et il se précipite sur la fille. On le pend alors : mais il ne peut mourir. Ce n'est que lorsqu'on l'a dépendu et que la fille l'a pris dans ses bras que ces blessures commencent à saigner, et il meurt.

Composé au sortir de la guerre, dans une Hongrie démantelée en proie à des retournements politiques incessants, *Le Mandarin merveilleux* marque une étape décisive dans l'évolution du langage musical de Bartók. La nécessité d'enraciner la musique au plus près de ces sources populaires – parce que là réside le vecteur d'un élan vital et universel dépassant le "sentiment" national – s'affronte ici aux exigences d'une invention au fait des développements récents de l'écriture savante : rythmique stravinskienne, dodécaphonisme cependant jamais détaché chez Bartók de pôles privilégiés et d'un diatonisme dominant, orchestration tranchante et stratifiée, traits expressionnistes...

La pantomime s'ouvre dans le vacarme d'un *tutti* basé sur une structure rythmique frénétique (6/8 avec accents décalés et poussées fiévreuses des cuivres) qui caractérisera globalement le monde des Crapules dans toute l'œuvre. S'ensuivent les trois "jeux de séduction" de la jeune fille, annoncés par une clarinette aguicheuse (phrases procédant par répétitions et expansions successives autour de notes pivots) et interrompus chaque fois par le retour des vagabonds qui expulsent les prétendants. Dans les derniers appels de la clarinette, progressivement irisés par tout l'orchestre, le Mandarin surgit (agrégat de quarte et triton superposés, mugissement des cuivres sur une tierce mineure en *glissando* traduisant l'effroi suscité par cette apparition). Au rythme d'une valse faussée, s'éveille peu à peu son désir qui culminera ensuite dans une course mue par d'irrépressibles pulsions (répétition haletante d'un motif nerveux qui gagne l'orchestre par paliers successifs sur un ostinato martelé).

L'œuvre est traversée d'impulsions brutales et sombres – faisant échos aux violences chaotiques

du monde industriel et urbain, au sordide d'une société qui pervertit même le désir par le calcul et l'intérêt, à la monstruosité des crimes qui habitaient l'époque – auxquelles fait face la figure allégorique du Mandarin dans sa radicale étrangeté. L'intégration de ces forces "primaires" et hétérogènes appelaient une stylisation du trait et un immense effort de construction qui seuls pouvaient sauver le langage musical de l'éclectisme ou de la dissolution dont Bartók entrevoyait le risque.

**Cyril Béros**

---

## Arnold Schoenberg

### *Lied der Waldtaube*

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

### *La Voix d'une colombe des bois*

Ramiers de Gurre, un soucis me point  
qui vient du chemin de l'île!  
Approchez! Ecoutez!  
Tove est morte, la nuit est sur ses yeux  
qui étaient le jour du roi.  
Son cœur est muet,  
mais sauvagement bât celui du roi,  
bien que mort.  
Il ressemble à un bateau sur la vague,  
quand, pour la recevoir,  
il offre confiant son flanc courbé.  
Mais le pilote est mort,  
perdu dans un fond de varechs.  
Nul ne vient les secourir,  
nul ne peut passer.  
Leurs pensées étaient comme deux fleuves  
qui coulaient côte à côte.  
Où vont les pensées de Tove?  
Les pensées du roi s'égarant au loin  
cherchant celles de Tove sans les trouver.  
J'ai volé loin, loin vers le deuil et je l'ai vu.  
J'ai vu le cercueil que portait le roi  
aidé d'Henning,  
sombre était la nuit, une seule torche  
brûlait sur le chemin,  
la reine la portait sur le balcon,  
la vengeance dans le cœur.  
Dans ses yeux brillaient bien des larmes  
qui ne pouvaient couler.  
J'ai volé loin, loin vers le deuil et je l'ai vu.  
J'ai vu le roi qui conduisait le cercueil  
ainsi qu'un serf.  
Le coursier qui le mena à la victoire  
traîta le corps;  
l'œil fixe, le roi cherchait.  
Sauvagement un regard  
et son cœur désirait entendre un mot,  
un seul mot.  
Henning prit la parole,

## Pierre Boulez - Gustav Mahler Jugendorchester

Henning sprach zum König,  
aber noch immer sucht er nach Wort und Blick.  
Der König öffnet Toves Sarg,  
starrt und lauscht mit bebenden Lippen,  
Tove ist stumm!  
Weit flog ich, Klage sucht' ich, fand gar viel!  
Wollt' ein Mönch am Seile ziehn,  
Abendsegen läuten;  
doch er sah den Wagenlenker  
und vernahm die Trauerbotschaft :  
Sonne sank, indes die Glocke  
Grabgeläute tönnte.  
Weit flog ich, Klage sucht' ich und den Tod!  
Helwigs Falke  
war's, der grausam  
Gurres Taube zerriß!

Jens Peter Jacobsen  
traduction allemande de Robert Franz Arnold

le roi cherchant toujours le mot et le regard.  
Alors le roi ouvrit la bière,  
il prêta l'oreille en tremblant, Tove se tait!  
J'ai volé loin, loin vers le deuil et je l'ai vu.  
Un moine voulait sonner l'angélus du soir,  
mais il vit venir le convoi,  
perçu le message de mort.  
Le soleil se coucha,  
un glas tombait de la cloche.  
J'ai volé loin, loin vers le deuil et la mort.  
Le faucon d'Helwig a déchiré  
le ramier de Gurre.

traduction française  
© 1912 Universal Edition A. G. Vienne

---

## Maurice Ravel

### *La Flûte enchantée*

L'ombre est douce et mon maître dort,  
Coiffé d'un bonnet conique de soie,  
Et son long nez jaune en sa barbe blanche.  
Mais moi je suis éveillée encor  
Et j'écoute au dehors  
Une chanson de flûte où s'épanche  
Tour à tour la tristesse ou la joie,  
Un air tour à tour langoureux ou frivole  
Que mon amoureux chéri joue,  
Et quand je m'approche de la croisée,  
Il me semble que chaque note s'envole  
De la flûte vers ma joue,  
Comme un mystérieux baiser.

---

### *L'Indifférent*

Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille,  
Jeune étranger,  
Et la courbe fine  
De ton beau visage de duvet ombragé,  
Est plus séduisante encore de ligne.

Ta lèvres chante sur le pas de ma porte  
Une langue inconnue et charmante  
Comme une musique fausse.  
Entre! Et que mon vin te reconforte...

Mais non, tu passes,  
Et de mon seuil je te vois t'éloigner,  
Me faisant un dernier geste avec grâce  
Et la hanche légèrement ployée  
Par ta démarche féminine et lasse...

Asie

Asie, Asie, Asie  
Vieux pays merveilleux des contes de nourrice,  
Où dort la fantaisie comme une impératrice  
En sa forêt tout emplie de mystère,

Asie,  
Je voudrais m'en aller avec la goélette  
Qui se berce ce soir dans le port,  
Mystérieuse et solitaire,  
Et qui déploie enfin ses voiles violettes  
Comme un immense oiseau de nuit dans  
[le ciel d'or.

Je voudrais m'en aller vers les îles de fleurs  
En écoutant chanter la mer perverse  
Sur un vieux rythme ensorceleur.

Je voudrais voir Damas et les villes de Perse  
Avec les minarets légers dans l'air.  
Je voudrais voir de beaux turbans de soie  
Sur des visages noirs aux dents claires.

Je voudrais voir des yeux sombres d'amour  
Et les prunelles brillantes de joie,  
En des peaux jaunes comme des oranges.  
Je voudrais voir des vêtements de velours  
Et des habits à longues franges.

Je voudrais voir des calumets entre des  
[bouches  
Tout entourées de barbes blanches.  
Je voudrais voir d'âpres marchands aux  
[regards louches,  
Et des cadis, et des vizirs  
Qui du seul mouvement de leur doigt qui  
[se penche  
Accordent vie ou mort, au gré de leur désir.

Je voudrais voir la Perse, et l'Inde, et puis  
[la Chine,  
Les mandarins ventrus sous les ombrelles,  
Et les princesses aux mains fines  
Et les lettrés qui se querellent  
Sur la poésie et sur la beauté.

Je voudrais m'attarder au palais enchanté  
Et comme un voyageur étranger  
Contempler à loisir des paysages peints  
Sur des étoffes en des cadres de sapin,  
Avec un personnage au milieu d'un verger.

Je voudrais voir des assassins souriant  
Du bourreau qui coupe un cou d'innocent,  
Avec un grand sabre courbé d'Orient.  
Je voudrais voir des pauvres et des reines,  
Je voudrais voir des roses et du sang,  
Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de  
[haine.

Et puis m'en revenir plus tard  
Narrer mon aventure aux curieux de rêves,  
En conservant comme Sindbad ma vieille  
[tasse arabe  
De temps en temps jusqu'à mes lèvres,  
Pour interrompre le conte avec art...

Léon Leclère (1874-1966) dit Tristan Klingsor  
(avec l'aimable autorisation de Madame Renée  
Leclère)

## biographies

### 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 1977. 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. A 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, Edimbourg, 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<sup>e</sup> 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 de *Barbe Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Pierre Boulez se voit décerner les distinctions telles que Prize of the Siemens Foundation,

Leonie Sonning Prize, Praemium Imperial 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 (*Sonate pour piano*, *Dialogue de l'ombre double* pour clarinette, *Anthèmes* pour violon) aux œuvres pour grand orchestre et chœur, *Le Visage Nuptial*, *Le Soleil des eaux*, ou pour ensemble et électronique, *Répons*, ...*explosante-fixe*... Sa dernière composition *sur Incises* a été créée en septembre 1998 au Festival d'Edimbourg.

---

### Petra Lang

est née à Francfort-sur-le-Main. Elle a étudié le chant à l'Académie de Darmstadt. Depuis 1989, Ingrid Bjoner est son professeur de chant. Elle participe aux master-classes de Hans Hotter, Dietrich Fischer-Dieskau et Brigitte Fassbaender. Le Théâtre de Dortmund l'engage de 1992 à 1995

pour interpréter notamment Octavian et Waltraute dans *Le Crépuscule des Dieux* et les deux Frickas. Elle chante les rôles de Brangäne et Marie dans *Wozzeck*, Judith dans le *Château de Barbe-Bleue*. L'artiste fait sa première apparition au Festival de Salzbourg en 1993 en interprétant Fenena dans *Nabucco*, puis chante Waltraute sous la direction de Bernard Haitink en 1998 à Londres, et en 2000 sous Christian Thielemann à Berlin ; elle débute en 1997 aux Etats-Unis dans le rôle de Brangäne (*Tristan & Isolde* en version de concert) à Carnegie Hall de New York. C'est avec le même rôle qu'elle obtient un grand succès personnel à Genève en 1997, à l'Opéra d'Anvers en 1998 et sous la direction de Semyon Bychkov en 1999 avec la RAI de Turin. En décembre 1999, elle chante pour la première fois le rôle d'Amneris dans *Aida* dirigé par Pinchas Steinberg à Genève, puis celui de Vénus dans *Tannhäuser* à Baltimore

en mars 2000. Petra Lang chante en compagnie des orchestres les plus prestigieux : Berliner Philharmoniker, NDR Sinfonieorchester, RSO-Frankfurt, Oslo Philharmonic Orchestra, ORF Sinfonieorchester Vienne, Chicago Symphony Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, London Philharmonic Orchestra, Bamberger Symphoniker ; sous la direction de Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Franz Welser-Möst Christian Thielemann, Wolfgang Sawallisch et Giuseppe Sinopoli.

---

### Gustav Mahler Jugendorchester

Le Gustav Mahler Jugendorchester (GMJO) a été créé à Vienne en 1986, à l'initiative de son actuel directeur artistique, Claudio Abbado. Outre l'encouragement d'une relève musicale et le travail avec de jeunes musiciens, Claudio Abbado souhaitait per-

## Pierre Boulez - Gustav Mahler Jugendorchester

mettre à de jeunes musiciens autrichiens de faire de la musique avec des collègues de l'ancienne Tchécoslovaquie et de Hongrie. Le GMJO a ainsi été le premier orchestre international de jeunes à organiser des auditions libres dans les pays de l'ancien bloc de l'Est. A partir de 1992, le GMJO s'est ouvert à des musiciens âgés de 26 ans au maximum venant de toute l'Europe. Cet orchestre de jeunes européens est placé sous le patronage du Conseil de l'Europe. A l'occasion d'auditions qui ont lieu chaque année dans une vingtaine de villes européennes, un jury agréé par Claudio Abbado sélectionne un certain nombre de musiciens parmi les nombreux candidats. Des musiciens d'orchestres renommés font partie du jury et se chargent d'élaborer les programmes pendant les phases de répétition de l'orchestre. Le répertoire des tournées du GMJO va de la musique classique à la musique contemporaine, l'accent étant mis sur de grandes

œuvres symphoniques du romantisme et de la fin du romantisme. Depuis des années, le GMJO est l'invité permanent de festivals et d'organisations de concerts européens réputés. D'un haut niveau artistique et apprécié à l'échelle internationale, il a travaillé avec de nombreux chefs d'orchestre et solistes de renom. Plusieurs anciens membres du GMJO ont été engagés par de grands orchestres européens, pour certains à des postes clés.

### flûtes

Florent Bontron  
Julia Gállego  
Andrea Oliva  
Nicoline Pierreu  
Nikolai Popov

### hautbois

Sebastian Gimeno Balboa  
José-Manuel Gonzales  
Bruno Luisoni  
Guy Porat  
Vilém Veverka

### clarinettes

Matthew Billing  
Luis David Garcia Waló  
Julia Nees  
Javier Ros Ortega  
Rudolf Szitka

### bassons

Joost Bosdijk  
Juan Pedro Fuentes Gimeno  
Guillermo Salcedo  
Bram van Sambeek  
Luise Wiedemann

### cors

José Miguel Asenti Marti  
David Fernandez Alonso  
Frédéric Franssen  
José Garcia Gutierrez  
Annouck Eudeline  
Jens Kreuter  
Steven Minken  
Hannah Mously  
Christian Schott

### trompettes

Bruno Bastian  
Guillaume Couloumy  
José Garcia Sevilla  
Carlos Garrido Lopez  
Vedran Kocelj  
Matthew Sadler

### trombones

Marius Hesby  
Daniel Perpignan  
Katy Pryce  
Jürgen Schaal

### trombones basse

Brandt Attema  
Wolfgang Tischhart

### tubas

Pedro Castano  
Thomas Roisland



## Pierre Boulez - Gustav Mahler Jugendorchester

### **percussions**

Gabriel Benlolo  
Sylvain Bertrand  
Fausto Bombardieri  
Laurent Fraiche  
Mathias Friis-Hansen  
Blanca Gascon Lacort  
Henrik Holm  
Heikki Parviainen  
Christopher Ridley  
Daniela Schneider  
Paul Strässle

### **harpes**

Florence Bourdon  
Audrey Perrin  
Primor Sluchin

### **claviers**

Daniele Belardinelli  
Anna Kirichenko  
Franz Michel

### **violons I**

Vahid Khadem-Missagh (solo)  
Alexander Butz  
Bartosz Chrzescijanek  
David Van Dijk  
Dasha Dubrovina  
Ilmar Gavilan  
Dorothee Gocht  
Marije Grevink  
Maria Kominek  
Elissaveta Klischevskaja  
Marjolaine Locher  
Juliane Lohmann  
Levan Pagava  
Tatjana Pak  
Daniele Pascoletti  
Milan Ritsch

Olivér Szüts  
Monika Vavrinková

### **violons II**

Bozena Angelova  
Evelina Antcheva  
Sophie Antelmi  
Nadine Blumenstein  
Yana Canova  
Elitza Demirova  
Morgane Dupuy  
Gabriela Endlerová  
Elsa Ladislav  
Sophie Laville  
Julia Miropolskaja  
Federica Vercalli  
Vivien Wald  
Joanna Wypych  
Rumyana Yankova  
Zanna Zaikanova

### **altos**

Claude Ariani  
Amalia Aubert  
Lorenzo Falconi  
Michael Hesse  
Hannah Klein  
Kristina Labitzke  
Klemens Lins  
Philipp Nickel  
Ute Lolla Petrovitsch  
Josep Puchades Escribo  
Nikolas Sahler  
Aline Saniter  
Stanislava Stoykova  
Delphine Tissot  
Tatjana Vorobjova

### **violoncelles**

Sigurgeir Agnarsson  
Tatjana Alampijeva  
Arta Aumele  
Leandro Carino  
François Girard  
Benoit Grenet  
Nerina Mancini  
Milena Mateeva  
Juliette Menard-Farago  
Vojtech Novák  
Zoltán Onczay  
Marlène Rivière  
Diego Romano  
Jean-Baptiste Texier

### **contrebasses**

Eran Boroviz  
Nicola Domeniconi  
Gabriela Fragner  
Nimrod Kling  
Stepan Kratochvil  
Lukasz Krywult  
Matthias Lüth  
Bartosz Mlejnek  
Dubravko Palanovic  
Yaron Stavi  
Diego Zecharies

### **technique**

#### **régie générale**

Joël Simon

#### **régie plateau**

Olivier Fioravanti

#### **régie lumières**

Marc Gomez

#### **régie son**

Didier Panier