

cité de la musique

André Larquié

président

Brigitte Marger

directeur général

L'Organisation européenne des salles de concerts (ECHO) existe depuis dix ans et réunit les directeurs de douze salles et centres musicaux européens, auxquels s'ajoute Carnegie Hall à New York.

Les membres d'ECHO se réunissent environ tous les six mois, pour évoquer de façon à la fois informelle et efficace, les enjeux et les questions qui les concernent tous. Au départ, le but d'ECHO était de créer un forum de discussions et d'échanges ; puis, grâce à l'enthousiasme et à la réputation de chacun de ses membres, ce forum a donné naissance à plusieurs collaborations artistiques de portée internationale.

C'est ainsi qu'est née l'idée d'une commande commune à Mauricio Kagel, destinée à attirer l'attention de la presse et du public des différents pays européens sur des projets culturels trans-nationaux dépassant les traditionnels échanges et tournées d'artistes qui se pratiquent couramment en Europe.

Par son imagination et sa connaissance innée de l'identité culturelle européenne, Mauricio Kagel se trouvait tout désigné pour porter ce projet dont la création au Concertgebouw Amsterdam, le 7 novembre, est suivie par une tournée dans les salles dirigées par les membres d'ECHO : le 9 novembre à Cologne, le 11 à Athènes, le 14 à Vienne, le 18 à New York, le 21 à Paris, le 22 à Bruxelles et le 1^{er} décembre à Birmingham.

en collaboration avec la fondation Deutsche Bank et de la fondation Ernst von Siemens

ce concert bénéficie du soutien du programme culturel 2000 de la Commission Européenne

mardi 21 novembre - 20h

salle des concerts

Mauricio Kagel

Mitternachtsstück pour voix et instruments, sur quatre fragments du *Journal* de Robert Schumann (voir traduction page 10)

I - Mitternachtsstück (Pièce de Minuit)

II - Mitternachtsstück aus Selene (Pièce de Minuit de Séléne)

III - Nachtphaläne in der Selene (Nocturne Phalène dans Séléne)

IV - Altarblatt (Retable)

durée : 35 minutes

Reinbert de Leeuw, direction

Ananda Goud, alto

Marcel Beekman, ténor

David Barick, basse

Nederlands Kamerkoor

Schoenberg Ensemble

entracte

Mauricio Kagel

Entführung im Konzertsaal (Kidnapping au concert - compte rendu musical d'un incident)

(création française ; commande de l'European Concert Hall Organisation ; livret de Mauricio Kagel ; voir traduction page 16)

durée : 52 minutes

Reinbert de Leeuw, direction

Mauricio Kagel, régie

Christoph Homburger, ténor

Nederlands Kamerkoor

Schoenberg Ensemble

durée du concert (entracte compris) : environ 2 heures

Mauricio Kagel*Mitternachtsstück*

composition : 1980-86 ; commande : Rencontres Internationales de Musique Contemporaine (Metz) et Sudrundfunk Stuttgart ; effectif : soprano, mezzo-soprano, ténor, baryton-basse, chœur mixte, flûte, clarinette basse, tuba, 2 percussions, célesta/harmonium, harpe, violon ; éditeur : Peters.

Lorsque j'ai acheté ce livre – ce devait être en 1972 –, je ne me doutais pas qu'il allait par la suite m'accompagner presque partout. Il y est question d'« escargot de la vie », d'« extrémités estudiantines » et d'« épuisement de l'ardeur intérieure », mais aussi du « quatuor rebricolé en symphonie », du « Notre-Père français », des « hommes en voie de disparition », « *Sovereigns, Kronthaler, Zwanziger, Doppelpnapoleondor, Centessimi, Balzen Batzen ?, Zwanzig Kreutzer, Ducaten und Katzen Kolzen ?* », de « 2 paires de chaussettes, 2 paires de gants blancs, 2 chemises, 6 faux-cols et 2 chemisettes emportés en voyage ». La nature, aussi, est souvent mentionnée, quelquefois d'une façon étrange, visuelle et analytique, comme si l'auteur, libre de tout romantisme, s'était appliqué à disséquer le paysage, à décomposer sa complexité en ses éléments « secs », comme dans le Nouveau Roman, afin de parvenir à une vision globale plus radicale de l'univers qui l'entoure. « Chiavenna, le 8 oct. 1829. Commune de S' Giacomo (Italie) ; 18 ponts démontés, 106 natures alpestres détruites, 48x un chaos, 24 troncs d'arbres, 56 rochers, 42 maisons ». Peut-être l'expression suivante est-elle celle qui rend le mieux le rapport entre sensibilité de la perception et transposition artistique vécue comme une nécessité intérieure : « Les gens du commun pensent jouir de la nature lorsqu'ils vont en montagne ». Et une réflexion qui revient toujours concerne ce qui remplit de vie ma propre vie : « La musique se tiendrait entre le langage et la pensée ». Il est encore question de l'idée d'écrire un « opéra sans texte » (sic !), d'un « livre de chevet, les écrits de Wagner 12^{ème} partie », et aussitôt après « de mauvais rêves de tasses cassées », de dissonances qui, comme les « souffrances, ont un grand attrait, mais on

aspire tout de même à leur résolution », du « piano à quatre mains qui reste le premier plaisir et le plus beau », de « contrepoint qui arrive à fonctionner alors que toutes les règles se précipitent les unes contre les autres et que l'une déchire l'autre », que « la simplicité des règles musicales est incroyable », « pas de Rossini sans crescendo », qu'il est « surprenant qu'il n'y ait pas de compositrice, alors que... on pourrait en fait appeler la femme musique faite statue, droite et solide », que « l'évolution de la musique depuis deux siècles est contraire à la nature ; ... et où tout cela pourra-t-il bien mener », que « Florestan disait : quand on joue une partition en commençant à la fin, c'est comme si on descendait une montagne à reculons », et tant de choses encore...

les Journaux
 de Robert Schumann

Les Journaux de 1827-1838 de Robert Schumann (édités pour la première fois en 1971 par Georg Eismann à Leipzig), d'où est tiré ce feu d'artifice de citations, sont eux-mêmes devenus l'un de mes « livres de chevet » de prédilection. A la première lecture, la comparaison avec les *Cahiers de conversation* de Beethoven (qui s'arrêtent justement en 1827) s'impose à tout moment. Il est certain que les *Cahiers* de Beethoven ont, plus encore que les *Journaux* de Schumann, un caractère de fragments, de bribes énigmatiques, de suite ininterrompue de dialogues en forme de monologues qui s'additionnent en un véritable « cadavre exquis » surréaliste à grande échelle. Mais les *Journaux* de Schumann sont en revanche plein d'informations précises sur la raison qu'il y a à faire ou ne pas faire quelque chose, sur la nature des choses, sur le désir, toujours plus puissant dans la fièvre des voyages, de distinguer le vrai de l'inventé – pour préférer tout de même, finalement, l'invention. Qu'il s'agisse de musique ou de poésie, d'économie, de politique ou de la vie sociale de son temps, de menus, du projet d'un *Guide Michelin* pour les commodités de l'usage privé, où sont consignés avec une grande précision les noms des hôtels les

plus agréables, les réseaux de transport, le cours des différentes monnaies : ces cahiers écrits à la hâte, souvent griffonnés en calèche, méritent certainement le nom de journal *de voyage*. Et puis, toujours, quelle prose !

Le fantôme de Jean-Paul y est omniprésent (Schumann se rend sur sa tombe à Bayreuth). Les flash-backs littéraires enrichissent, complètent et permettent l'expression d'une nouvelle sensibilité musicale telle qu'on ne l'avait encore jamais rencontrée dans l'histoire de la musique. Schumann se confronte déjà ici, fondamentalement, avec une question qui le poursuivra jusqu'à sa mort : doit-il laisser son monde intérieur s'épancher à travers les mots ou à travers les notes ? On trouve les citations correspondantes. Au « Théoriser est symptomatique d'un manque de production » de Goethe font suite aussitôt trois railleries autocritiques, apparemment hétérogènes, de Schumann, semblables à des radiographies : « On devient philistin », « L'étude nuit-elle à l'élan ? » et « Les règles d'un art sont valable pour tous les autres. C'est pourquoi je lis souvent Winckelmann ».

fragments
et commentaires

L'idée de réunir par ma musique quelques-uns de ces textes est venue peu après avoir remarqué que le crayon rouge avec lequel je mettais en relief certains mots et *Begriffsprünge* (associations d'idées), mais aussi des phrases et des passages entiers, était en fait un compilateur inconscient, l'outil d'un compositeur. S'y ajoutait la qualité inappréciable de cette édition de Leipzig, qui rend fidèlement, dans sa typographie, l'utilisation rhapsodique de l'espace de chaque page des *Journaux*. (Rien que dans cette *mise en page* tendue et spontanée, Mallarmé aurait appris bien des choses sur son *Livre* promis à la célébrité. Aurait-il alors, dans sa joie, estimé un peu moins Wagner, et Schumann un peu plus ?)

Les fragments que j'ai finalement sélectionnés à partir d'une profusion (au meilleur sens du terme) de textes de prose fascinants me paraissent aussi mys-

térieux que révélateurs de l'écrivain Schumann. *Mitternachtsstück* (l'orthographe, sans « ck », est de lui) réunit quatre descriptions d'ambiances parentes de l'irréalité. Il serait facile de définir l'action comme « romantique » et de souligner ainsi l'aspect fictif de la situation.

On attribue à Séléné, déesse grecque de la lune (Luna chez les Romains), sœur d'Hélios (le soleil) et d'Eos (l'aurore), une influence sur la naissance, la santé et la maladie (entre autres l'épilepsie). Les textes imprimés ici permettent de savoir ce qu'elle pense pendant sa promenade de minuit, dans le 1^{er} mouvement, et comment, dans les autres récits – même sans être explicitement nommée – elle est la cause du quasi-malaise des acteurs.

Il est presque évident pour moi de mentionner la volonté qui a été la mienne de préserver la clarté du texte de Schumann. Elle est souvent victime du jumelage entre mots et musique, ou s'obscurcit du fait de la perception globale des voix et des instruments. C'est exactement ce que j'ai essayé d'éviter ici : on pourrait considérer les quatre mouvements de cette composition comme autant d'études sur la mise en relation d'un texte clairement audible et de son commentaire musical simultané. Le fait d'avoir toujours travaillé dans le domaine radiophonique m'a certainement aidé à trouver quelques pistes inhabituelles. C'est en effet un domaine où le rapport musique/langage doit parvenir à un juste milieu, à un équilibre parfait sans lequel l'auditeur – l'information devenant trop abstraite – se « déconnecterait » intérieurement. J'ai choisi pour chaque numéro une combinaison instrumentale différente, utilisée une seule fois (I : célesta, clarinette basse et deux percussionnistes avec feuillages, pierres, une cloche en *la* bémol et une grosse caisse ; II : flûte et harpe ; III : tuba et deux percussionnistes avec boulettes de papier, feuilles de carton, quijada, tubos, chaînes de fer, guiros, un livre, une bougie, une sonnette, deux verres à champagne et la bouteille correspondante ; IV : violon et harmonium).

Le chœur se voit attribuer le rôle d'un récitant sensible dans son expression, mais toujours distancié, rôle laissé en général au narrateur des faits. Le contraste nécessaire est créé par les parties solo, qui transposent les situations, acoustiquement, dans l'ordre de la féerie, et l'interprétation peut se rapprocher de ces « rêves physiques » qui préoccupaient tant Schumann. Et : « au-delà, pénétrer l'esprit ».

Mauricio Kagel

traduction française Hélène Ménissier

Mauricio Kagel

Mitternachtsstük

I - Pièce de Minui

Les blêmes étoiles luisaient féériques au-dessus des terres et des saules en pleurs, les cyprès échangeaient leur langage de doux chuchotements – sur les fleurs inclinées sous le vent, proéminaient les tombes muettes, et les monuments projetaient leurs longues ombres effilées, comme les aiguilles du temps et de l'éternité, et disaient : voyez, c'est là que vous reposerez un jour – la lune brillait silencieuse, et, dans l'Ether, des chants de cygnes se dissolvaient longuement dans l'air, monotones et lugubres – informe, la Terre gisait dans son silence et dans son sommeil. Séléné, Séléné, cet appel s'éleva devant l'ouverture de la sépulture ; Séléné se redressa et voulut étreindre la lune – son cœur battait fort, tels les battements d'une horloge ; son sein était à nu, et une robe de nuit, longue et blanche, recouvrait négligemment son corps – les boucles farouches de ses cheveux tombaient très bas – d'une course légère. Séléné parcourut le champs de repos, lisant les épitaphes : ici, repose un cœur brisé, vit l'illuminée ; souriante, elle s'assit sur le tertre ; à cet instant un squelette s'avança dans la grande allée ; elle entendit s'entrechoquer les os ; mais elle était incapable de se lever ; le squelette s'approcha, s'assit près d'elle et l'enlaça ; c'est un baiser que tu veux, dit-elle d'une voix craintive. Le squelette se mit à rire et lui donna un baiser de glace – puis il s'éloigna. Je dois avoir commis un péché, cria-t-elle ; alors pénétra dans l'église et hanta la tribune – le squelette, assis devant l'orgue, jouait une valse – la lune déclina – Séléné entra dans la maison du fossoyeur. Tout était calme et silencieux et elle s'assoupit.

II - Pièce de Minui de Séléné

Ils étaient assis tous les deux en silence, l'un en face de l'autre, la tête appuyée sur un bras ; la bougie brûlait faiblement et la lune était mate, comme hésitant à briller – longtemps ils se turent – ce n'est donc pas l'éternité, demanda Gustave d'une voix traînante, comme en rêve ; aucun muscle de son visage ne bougeait, comme s'il s'interrogeait lui-même. Le Prince le regarda et répondit brièvement : oui. Ils restèrent longtemps sans parler. Tu dois avoir perdu la raison, Gustave, dit-il après un long silence – au-dehors, de longs nuages passaient ; à l'ouest une lueur de feu incendiait encore le ciel, les fleurs conversaient avec douceur ; dans l'est sombre, un orage glacial s'approchait, menaçant ; le vent arracha une fenêtre ; Gustave se leva doucement et, sans hâte, se dirigea vers la croisée ; le vent s'engouffra dans ses cheveux. – Insensé, se dit-il ; il ajouta : du moins chaque homme l'est-il, parce qu'il est encore en vie. Le Prince ne répondit rien ; Gustave, dit-il d'une voix chantante après un silence ; il posa la main sur lui l'air mystérieux et demanda tout bas : es-tu vivant [?] – Gustave hocha la tête, sans mot dire – pourquoi diable hoches-tu la tête, toi, momie que tu es ? pour une fois que j'ai une pensée raisonnable – comme l'homme croyait qu'après la mort, c'était l'anéantissement, son cœur lui cria : ça doit être un Dieu bien singulier, qui nous laisse la vie pour finalement mourir ; mais quand une voix s'adressant à l'homme lui dit : tu continues à vivre, dis-moi Gustave, ce que répondit l'homme ? Gustave désigna les nuages, et dit d'une voix étouffée : si tu existes, Dieu, pourquoi as-tu créé des hommes ? et si tu n'existes pas, pourquoi ne sommes-nous pas des dieux [?] C'est donc qu'il n'y en a pas, dit le Prince, car s'il existe une éternité, il n'y a pas de Dieu, n'est-ce pas ? Gustave ne répondit pas, mais ils partirent...

III - Nocturne phalène dans Séléne

Gustave, encore pâle, se rendit chez le Prince ; la nuit était déjà profonde ; bon minuit, dit Gustave avec un sombre sourire ; le Prince dormait sur son ottomane ; mais il avait les yeux grands ouverts – les momies gisaient éventrées devant lui ; encore des Gustave, dit Gustave d'un ton douloureux en jetant loin de lui son livre ; il écrivit en exerque : « Je te croyais éveillé, Prince ; mais tu dormais, seuls tes yeux étaient ouverts, alors j'ai pensé : ah ! c'est ainsi que les autres humains, se fiant aux apparences, croient que l'on veille et non que l'on sommeille. Hé ! bonsoir ! » La flamme vacillait, faible et pitoyable ; Gustave se leva et la souffla ; le Prince s'éveilla dès que la bougie fut éteinte. « Gustave », s'écria le Prince ; « Carl », s'écria Gustave – ils étaient déjà dans les bras l'un de l'autre. Il sonna. « Du champagne », lança-t-il au domestique. Ils burent jusqu'au matin. Gustave partit en chancelant...

Robert Schumann, nov. 1828 (extraits des *Tagebücher 1827-1838*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971, p. 135 et suiv.)
traduit de l'allemand par Jean-Noël von der Weid

IV - Retable

Ils entrèrent dans la cathédrale ; c'était déjà le soir ; l'intérieur de la cathédrale était sombre et silencieux ; la lune luisait faiblement dans le ciel, et les arcs et les nefs de la cathédrale dressaient mystérieusement leurs vomissures, et les images des saints brûlaient froidement aux murs. Gustave s'assit d'un air morne sur un prie-dieu, le Prince, lui, s'appuya contre une croix ; Séléne s'assit sur les marches de l'autel ; tandis qu'ils se tenaient ainsi, assis en silence depuis quelques minutes, une faible lumière commença de briller sur la tribune de l'église, et les traits douloureux d'un homme se détachèrent avec une douloureuse précision ; il

se débarrassa d'un long manteau blanc. Il courba la tête devant une madone suspendue non loin de lui ; puis, comme un voyant, il leva les yeux au ciel et, appuyant sa tête sur son bras gauche, il regarda les téméraires voussures ; peu à peu commença de jaillir un son pur, isolé ; le son s'envola, tel le souffle doux et léger d'une divinité – alentour tout était silencieux ; la lune avait disparu derrière les nuages et la lumière vacillait doucement, reproduisant en grand au mur les traits de l'étranger ; les fenêtres peintes ne reflétaient plus que les nuages argentés de la lune. Séléne leva la tête, comme pour chercher d'où le son venait et où il disparaissait ; désormais n'arrivaient plus que des sons, et des septièmes craintives, douteuses, résonnaient comme des larmes à travers la sublime mélancolie des sons ; flottant et ailés, ils s'écoulaient, tels les doux courants du crépuscule, et les cœurs flotèrent à leur suite ; c'est alors que les ailes des âmes aimantes battirent de concert et que les sons tremblant les suivirent doucement, rassemblant les lèvres du cœur. Désormais les sons se taisaient – comme ravis, les murs résonnaient encore. L'étranger détourna la tête de son bras gauche, ses cheveux retombèrent tristement, recouvrant à demi ses traits de marbre pâle. Tout le monde retenait son souffle ; les vitres des fenêtres claquèrent durant la pause, comme furieuses de ce que l'étranger cessât. Silence – c'est alors qu'un son unique, profond, traversa la nef, léger, à peine audible, comme s'il craignait de respirer ; d'autres vinrent – cela gonfle, croît, monte ; tout, alors, retentit de sons, les pierres résonnent, les statues et les images de saints résonnent, comme animées, et tout semble avoir perdu la raison – ah ! comme les cœurs pris d'effroi s'envolèrent vers leurs larmes, et l'œil coule et le cœur parle ; car cela pleure ! et les sons s'en vont fondre mélancoliquement, il se plaint comme un ange déchu comme une innocence qui aurait sombré. De nouveaux sons s'ajoutaient maintenant aux autres ; la lumière

vacillait faiblement et voulait s'éteindre, et les flammes et les sons se consumèrent de plus en plus faiblement ; on aurait dit désormais qu'un son ne parlait plus que de manière hachée, dans un demi-sommeil encore, la lampe s'éteignit – c'est alors que la lune, tel l'œil de Dieu, sortit, magnifique et claire, de derrière les nuages, éclairant les murs d'une lumière sombre. Ce fut comme si le monde entier des sons se réveillait encore, d'un seul coup – puissant et fort, un hymne éternel des séraphins rassembla, en saluant, les sons, telles les harpes de l'éternité, et les âmes se connaissaient et les mains se croisèrent pour la prière et les yeux se tournèrent vers la tribune des sons invisibles – ah ! tu pleurais aussi en cet instant, Gustave – et il sortit de l'église et au-dehors, il croisa les mains et cria : « O sons célestes sortis des tombes d'une félicité endormie, dites-moi, pourquoi pleuré-je en vous entendant ? Alors les sons répondirent : « Nous sommes les messagers d'un monde vers lequel tendent tes larmes, que tu ne trouveras plus ici – nous venons de l'au-delà » ; alors il s'écria douloureusement : « Oh vous ! sons, y-a-t-il une immortalité ? »

Ils se turent. Encore un ou deux sons. Maintenant tout est calme – la lune se retira timidement. Encore un accord dissonant, puis plus rien – oh ! là les cœurs exigeaient la consolation du dénouement ; mais plus aucun son ne suivit et tout était silencieux. L'étranger se leva en silence, et en silence le suivirent les quatre êtres. Gustave dit : « Et qu'est-ce que notre vie, si ce n'est un accord de septième plein de doute qui se nourrit de désirs inaccomplis et d'espoirs insatisfaits ? »

Robert Schumann, nov. 1828 (extraits des *Tagebücher 1827-1838*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971)
traduit de l'allemand par Carole Kahn

Mauricio Kagel

Kidnapping au concert
(*Entführung im*
Konzertsaal)

composition : 1998-1999 ; commande de ECHO (European Concert Hall Organisation) ; livret de Mauricio Kagel ; effectif : ténor solo, chœur (sopranos, altos, ténors, basses), 2 flûtes (jouant piccolo et flûtes basse), 2 clarinettes en *si* bémol, 1 clarinette basse en *si* bémol, 1 saxophone (soprano, alto, baryton), 2 cors, 2 trompettes en *ut*, 2 trombones, 1 tuba, 1 harpe, 1 piano, 2 percussionnistes, cordes (au minimum 4 violons, 3 violoncelles et 2 contrebasses), haut-parleurs.

Invité par la European Concert Hall Organisation (ECHO) à réfléchir à une œuvre musicale de genre dramatique qui trouverait sa légitimité non sur une scène d'opéra, mais bien dans une salle de concert, j'ai ressenti une grande fascination et une intense activité intérieure. A une époque où les frontières entre domaines musicaux deviennent de plus en plus floues, c'est une grande chance pour moi que de pouvoir contribuer, avec cette composition, au développement de nouvelles formes de représentation. En écrivant, en août 1996, la présentation de ce projet, je ne pressentais pas encore que la prise d'otages – et pas seulement dans le Tiers-Monde ni dans le Quart-Monde – allait bientôt se transformer en une industrie florissante. Nous sommes submergés au quotidien par des déclarations officielles et des protestations d'indignation de toute sorte, au moralisme trop souvent hypocrite, en particulier de celles nécessaires à l'éthique politique du consensus et à ses compromissions. Je n'ai pas l'intention de m'exprimer sur les enlèvements dans la mesure où cette œuvre n'a pas besoin de ma prise de position à ce sujet pour justifier de son existence. Toute prise d'otage est condamnable, même lorsqu'elle a lieu au nom de la justice – concept maléfique et commode. Mais les enlèvements, en tant que phénomène à répétition et comme malédiction de la diversité des traditions culturelles et sociales, finissent par accaparer une bonne partie de notre attention. Les événements de ce genre peuvent avoir lieu à n'importe quel moment et à n'importe quel endroit ; chacun de nous peut, de façon ciblée ou aléatoire, se voir enlever sa liberté réelle ou virtuelle. C'est justement le danger

confus d'une telle situation, susceptible de se produire à tout moment, ainsi que l'arbitraire inhérent à un événement complètement inopiné, qui m'ont incité à écrire cette composition.

Quelque part, peut-être, en ce moment même, une autre salle de concert se trouve réellement attaquée, un affrontement sanglant a peut-être lieu, après quoi les otages seront libérés – ou pas, malheureusement.

le projet d'une cantate...

La conception de cette pièce est liée à mon ancien projet de cantate sur des textes de Georg Christoph Lichtenberg, un de mes écrivains préférés. J'ai toujours gardé avec moi, depuis mes années d'études, une anthologie de ses aphorismes (*Sudelbücher*), car la première traduction espagnole du recueil fut réalisée sous la responsabilité d'un germaniste et enseignant en philosophie dont je suivais les cours. C'était une bonne transposition, qui rendait fidèlement l'ironie mordante et l'élégance de l'original, ainsi que son implacable volonté de dévoiler la vérité. Et, surtout, c'était une agréable édition bilingue, qui permettait les comparaisons.

... avant l'incident

Mais, et cela pourrait remettre en question, me semble-t-il, mon projet sur des textes de Lichtenberg, l'exécution de cette cantate est aujourd'hui caduque. Car avant que vous ne pénétriez, cher auditeur, dans cette salle, un incident terrible a eu lieu. J'ai longtemps hésité avant de vous annoncer que plus des deux tiers des instrumentistes et choristes, mais aussi l'ensemble des chanteurs solistes, a été enlevé dès le début de la soirée. Certes, les participants manquants se trouvent encore sur place, mais ils ont tous été parqués dans une petite pièce de répétition dont les portes sont soigneusement verrouillées et d'où, depuis une heure, le ravisseur se fait entendre par l'interphone. On a installé à la hâte un téléphone sur la scène, afin de pouvoir mener des dialogues même confidentiels. Je me suis honnêtement posé la question décisive : devais-je annoncer au public cet incident

infiniment regrettable et annuler une représentation devenue irréalisable ? Ce serait justifié, chers auditeurs, car le rêve que j'avais de vous présenter la cantate sur Lichtenberg est anéanti. De plus, j'aurais voulu vous avertir, afin de ne pas vous exposer inutilement à des dangers. Mais je n'ai pas pu m'y résoudre, avant tout par respect pour l'excellent travail de préparation fourni par tous les participants et, aussi, dans le secret espoir de voir ce cauchemar se dissiper soudainement et sans violence. (Mais en plus, soit dit entre nous, cher ami de la musique, et *sotto voce* : n'êtes-vous pas un peu curieux, tout comme moi, de savoir comment les choses vont tourner ici ? Car ce n'est pas tous les jours qu'il se passe quelque chose comme ça...)

Je peux m'imaginer que les quelques choristes et musiciens qui vont apparaître, hésitants, s'assièront, loin les uns des autres, à leur place habituelle, laissant de nombreux trous dans l'attente d'autres participants. Puis, le chef d'orchestre, abattu, entrera, réagissant avec une gêne visible aux applaudissements, pour les interrompre aussitôt d'un geste. S'il tente de faire une annonce, il aura certainement l'air nerveux et égaré. Il restera là, muet, incertain, regardant à plusieurs reprises vers les portes d'entrée en scène. Il deviendra évident qu'il n'ose pas dire quelque chose qui pourrait provoquer une terrible panique. Dans cette situation dramatique, le chef invitera les exécutants à saluer et à se rassembler autour de lui. L'exécution de l'œuvre dans cette formation de dernière minute, avec les moyens du bord, va plutôt ressembler à une répétition partielle ; elle commence dans un embarras pénible à voir. D'autres participants entrent, au goutte à goutte, pendant les premières mesures sur la scène, s'asseyent en hésitant. La soirée est manquée d'avance et ce début raté ne peut qu'augmenter le malaise. Dans cette atmosphère oppressante, que va-t-il encore arriver ?

M. K.

traduction française H. M.

Mauricio Kagel

Entführung im Konzertsaal

1. Anruf

Das Telefon klingelt, der jeweilige Dirigent nimmt ab und nennt seinen Namen.

Trocken:

D.

Wer spricht da?

Die Stimme des Entführers (St.) stets rauh im Ton und ungehalten.

St.

Ich. Was Neues?

D.

Nein. Noch nicht.

St.

ch werde ungeduldig.
Die Frist läuft ab.

Der Entführer hängt den Telefonhörer ein.

2. Anruf

Der Dirigent nimmt den Telefonhörer ab, schlägt aber abwesend in gleichem Tempo weiter. Auch hier nennt der jeweilige Dirigent zuerst seinen Namen, dann Namen und Vornamen..

D.

De Leeuw
Reinbert de Leeuw

St.

Hier ist Ebbe. Schick' was zum Fressen.

D.

Wie meinen Sie das?

St.

Was zum Kauen. Aber presto!
Beweg Dich, Hampelmann!

D.

Möchten Sie etwas Bestimmtes essen?

St.

Na... Buletten für alle. So 70 Stück. Und Brötchen. Auch ' was für die Tränke.
Scharfe Sachen.

D.

Wird gemacht.

Mauricio Kagel

Kidnapping au concert

1^{er} appel téléphonique

Le téléphone sonne, le chef d'orchestre décroche et donne son nom réel.

Sec :

chef

... Qui est là ?

La voix du ravisseur (V.), toujours sur un ton rude et irrité.

V.

Moi. Il y a du neuf ?

chef

Non. Pas encore.

V.

Je m'impatiente.
L'heure approche.

Le ravisseur raccroche le téléphone.

2^{ème} appel téléphonique

Le chef prend le combiné, mais continue, l'air absent, à battre au même tempo. Là encore, le chef d'orchestre donne son nom réel, puis ses nom et prénom.

chef

De Leeuw
Reinbert de Leeuw

V.

On est à sec ici. Fais venir à bouffer.

chef

Que voulez-vous dire ?

V.

A grailer ! et plus vite que ça !

chef

Voulez-vous quelque chose en particulier ?

V.

Euh... des saucisses pour tout le monde. Dans les 70. Et du pain. Et quelque chose pour la soif. Des trucs forts.

chef

Ce sera fait.

Kurze Pause. Der Dirigent gibt ein Zeichen an den 2. Schlagzeuger, der das Gewünschte notiert und mit einem Zettel in der Hand hinausgeht.

Ich hab' eine Bitte.

St.

Keine Bedingungen.

D.

Nein. Nur eine Bitte:
Lassen Sie zumindest die Sopran frei.
So geht's hier nicht weiter.

Der Dirigent zeigt auf die lückenhafte Besetzung auf dem Konzertpodium..

St.

Zieh' Leine! Schick' die Fressalien.

Hängt den Telefonhörer ein.

Solotenor: Monolog

Der Solotenor – barfuß, Frackrock in der Hand, halbgeknotete weiße Fliege – erscheint zögernd auf dem Konzertpodium und setzt sich nach wenigen Schritten weit weg vom Dirigenten. Er ist offensichtlich verstört, lieder geschlagen und berichtet, fast unkonzentriert, mit häufigen Pausen, von den Erlebnissen der Entführung, die ihn noch überwältigen und bis zum Ende des Stückes weiterhin daran hindern werden, seine ursprüngliche Partie zu singen. Mit Auftritt des Tenors hört der Dirigent zu taktieren auf den Sänger (sowohl Choristen wie Musiker, auch diejenigen, die einen Instrumentalton zu halten haben).

T.

Es geschah vor einer Stunde... ich kam herein in das Gebäude... ich kam herein und der Unbekannte stand schon da... da... hinter der Glastür... er öffnete, ich sagte Dankeschön, guten Abend, und schaute zur Portiersloge... aber der Pförtner war nicht da... merkwürdig, dachte ich, er ist sonst immer da... jetzt bemerkte ich, daß hinter der rechten Säule sich jemand halb versteckt hatte... er telefonierte hastig... merkwürdig, dachte ich, warum schaut er so zu mir, wenn er telefoniert... aber sein Gerät machte ein Geräusch... und ich hörte eine laute Stimme... eine unangenehme Stimme: «Bring' ihn schnell her, Du Idiot!»... «Idiot!» hörte ich, also war es kein Telefon...

Sichtlich nervös und zunehmend ungeduldig

Bref silence. Le chef fait un signe au deuxième percussionniste, qui note ce qu'il faut et sort avec un papier à la main.

J'ai quelque chose à demander.

V.

Pas de conditions.

chef

Non, juste une demande :
Laissez au moins sortir les solistes.
Je ne peux pas continuer comme ça.

Le chef montre les places vides sur la scène.

V.

Lâche-moi la grappe ! Aboule la graille.

Raccroche.

ténor solo : monologue

Le ténor solo – pieds nus, frac à la main, papillon blanc à moitié mis – apparaît en hésitant sur la scène et s'assied, au bout de quelques pas, très loin du chef. Il est manifestement sous le choc, abattu, et raconte, l'air presque absent, avec de nombreux silences, les péripéties de l'enlèvement, qui le traumatisent encore et l'empêcheront jusqu'à la fin de la pièce de chanter son rôle d'origine. A l'entrée du ténor, le chef cesse de battre et regarde, hébété, le soliste. Tous les participants se tournent alors vers le chanteur (choristes et musiciens, même ceux qui doivent tenir une note sur leur instrument).

ténor

Cela s'est passé il y a une heure... Je suis entré dans le bâtiment... je suis entré et l'inconnu était déjà là... là... derrière la porte vitrée... Il a ouvert, j'ai dit merci, bonsoir, et je me suis tourné vers la loge du portier... mais le portier n'était pas là... je me suis dit, bizarre, d'habitude il est toujours là... alors j'ai remarqué que quelqu'un était à moitié caché derrière la colonne de droite... il téléphonait, l'air pressé... je me suis dit, bizarre, pourquoi me regarde-t-il comme ça en téléphonant... mais son appareil faisait un bruit... et j'ai entendu une voix crier... une voix désagréable : « Amène-le vite, imbécile ! »... J'ai entendu « Imbécile », donc ce n'était pas un téléphone...

Visiblement nerveux et de plus en plus impa-

sucht der Tenor nach einer Zigarette. Als er sie schließlich findet, kramt er in seinen Taschen nach dem Feuerzeug. Kein Erfolg ist ihm vergönnt: das Gerät funktioniert nicht. Er bleibt während des 3. Anrufes mit der kalten Zigarette im Mundwinkel sitzen, abwesend und frustriert.

3. Anruf

D.

Ja?

St.

Wo ist der Speck, Süfler?

D.

Noch nicht geliefert?

St.

Du Spinatstecher: Nix da!
Hör' mal, Erbkönig: schick' sofort den Semmelschmied mit den Buletten!
Wir verhungern.

Dirigent gibt dem 2. Schlagzeuger ein Zeichen, der daraufhin aufsteht und hinausgeht.

D.

Ihre Bestellung habe ich sofort weitergegeben.
Es wundert mich...

Man hört Schläge an die Tür des Raumes, in dem der Geiselnnehmer und die Entführten sich befinden. Das Essen wird gebracht.

St.

Hoffentlich keine Polente.

Hängt Telefonhörer abrupt ein.

Solotenor: Arioso

... ah! diese Stimme!... ah! diese Stimme!... ja, ich kenne sie... es ist die gleiche Stimme... die gleiche bedrohliche Stimme des Mannes, die mich beängstigt hat... er brüllte... er tobte... er behielt uns alle im Auge... und schrie und schrie... «Eng zusammen!» ... «Noch enger zusammen!»... aber der Raum war klein und stickig, ohne Fenster... es gab keinen Platz für alle... dann peitschte seine Stimme: «Männer rechts! Frauen links!»... «Aber presto!» ... einige Chordamen fielen zu Boden, fast ohnmächtig... «Aufstehen!»... «Aufstehen, kein

tient, le ténor cherche une cigarette. Il finit par la trouver, fouille dans ses poches à la recherche d'un briquet. Pas de chance : le briquet ne fonctionne pas. Pendant le 3^{ème} appel, il reste assis avec la cigarette éteinte à la bouche, absent et frustré.

3^{ème} appel téléphonique

chef

Oui ?

V.

Où est la barbaque, chéri ?

chef

Pas encore livrée ?

V.

Moule à gaufre ! que dalle !
Ecoute-moi, l'artiste : envoie immédiatement la boulange et les saucisses !
On crève de faim.

Le chef fait un signe au deuxième percussionniste, qui se lève et sort.

chef

J'ai fait suivre immédiatement votre commande.
Je suis surpris...

On entend frapper à la porte de la pièce où se trouvent le ravisseur et les otages. On apporte le repas.

V.

Pas les poulets, j'espère.

Raccroche brusquement.

ténor solo : Arioso

... Ah ! cette voix !... ah ! cette voix !... oui, je la reconnais... c'est la même voix... la voix menaçante de l'homme qui m'a fait peur... il hurlait... il fulminait... il nous avait tous à l'œil... et criait et criait... « Serrez-vous ! »... « Encore plus serrés ! »... Mais la pièce était petite et sans fenêtre, on étouffait... il n'y avait pas de place pour tout le monde... alors sa voix a fendu l'air : « Les hommes à droite ! Les femmes à gauche ! »... « Plus vite que ça ! » Quelques dames du chœur sont tombées, presque évanouies... « Debout ! »... « Debout, pas de cinéma ! »...

Theater!»... «Aufstehen oder's knallt!»... schrie er aufler sich... «Schuhe ausziehen!»... «In die Ecke werfen!»... alle zitterten... und zogen die Schuhe hastig aus... sie warfen sie hysterisch vor sich, aber nicht dorthin, wo der Gangster es wollte... «Nicht so!»... «Da!»... «Da, da!»... und zeigte gefährlich mit seinem Revolver in jene Ecke, wo die Schuhe hingeworfen werden sollten... aber keiner... zielte richtig, weder die Chordamen... noch die Herren... wir waren alle vor Angst erstarrt... es fehlte uns die Kraft, den Befehl korrekt auszuführen... und plötzlich klingelte das Telefon....

4. Anruf

Dieser Anruf erfolgt als Rückblende zur Erzählung des Tenors und nicht in Dialogform mit dem Dirigenten. Man hört also nur die Stimme des Entführers. In diesem Abschnitt bleibt die Chorpartie unmensuriert; die vereinzelten Worte sollen aber nur in den Pausen des Sprechers geflüstert werden.

St.
...ja... ja...

Ch. (stets flüstern)
ja...

St.
keine Fisimatenten...

Ch.
keine?...

St.
nein... 'ne Million, klar?...

Ch.
Million! Million!...

St.
gebrauchte Hunderter...

Ch.
hundert?!...

St.
ja?... nix Neues, verstehste?...

Ch.
Neues! Was Neues!...

St.
spätestens in drei Stunden...

« Debout où ça va péter »... cria-t-il hors de lui... « Enlevez vos chaussures ! »... « Jetez-les dans le coin ! »... tout le monde tremblait... et enlevait ses chaussures à la hâte... ils les jetaient comme des fous, mais pas là où le gangster voulait... « Pas comme ça ! »... « Là ! »... « Là, là ! ! »... et il pointait son revolver menaçant vers le coin où il fallait jeter les chaussures... mais personne... n'arrivait à bien viser, ni les dames du chœur, ni les hommes... nous étions tous figés de peur... nous n'avions pas la force d'obéir correctement aux ordres... et tout à coup le téléphone a sonné...

4^{ème} appel téléphonique

Cet appel est un flash-back dans le récit du ténor et non un dialogue avec le chef d'orchestre. On n'entend donc que la voix du ravisseur. Dans cette séquence, la partie de chœur n'est pas mesurée ; mais les mots isolés ne doivent être chuchotés que pendant les silences du récitant.

V.
... Oui... oui...

chœur (toujours en chuchotant)
Oui...

V.
Pas de prétextes...

chœur
Pas ?

V.
Non... un million, c'est clair ?

chœur
Million ! Million !

V.
Des billets de cent usagés...

chœur
Cent ? !

V.
Oui ? rien de neuf, tu piges ?

chœur
Neuf ! Du neuf !

V.
Au plus tard dans trois heures...

Ch.
drei Stunden!...

St.
beweg' Dich... nein, nicht bis morgen, ich will den Zaster noch heute...

Ch.
heute, schon heute!...

St.
schick' es per Eilbrief (lacht höhnisch...)

Ch.
per Eilbrief!...

St.
keine Tricks, keine Bullen, gell?...

Ch.
gell?...

St.
spute Dich, Partner, wir wollen mit den Mäusen bald nach Hause (lacht...)

Ch.
nach Hause?...

St.
was?... was?!... 'ne Kostprobe?...

Ch.
Kostpr...

St.
'ne dicke Kostprobe?... hör mal....(ohrenbetäubender Revolverschuß)

Während des 4. Anrufes hört man eine Zuspiegelung, die sich aus drei akustischen Elementen zusammensetzt:

1. Sirenen der Feuerwehr und Polizei aus fahrenden Wagen, die sich dem Konzertsaal nähern.
2. Kreisende Helikopter über dem Gebäude.
3. Fast unverständliche Stimmen durch Megaphone mit Ansagen wie: «Rendez-vous, vous n'avez aucune chance!», «La cité de la musique est cernée !», «Laissez sortir les otages souffrants», «Prenez la voiture, vous êtes couvert!».

Die Lautsprecher für die Wiedergabe dieser Zuspiegelung befinden sich nicht im Konzertsaal, sondern im Foyer, in Nebenräumen oder Gängen. Es soll ein möglichst realistischer Eindruck ohne Übertreibungen entstehen.

Der Solotenor setzt sich, er hält sich die Ohren

chœur
Trois heures !...

V.
Bouge-toi ! Non, pas demain, il me faut le péze dès aujourd'hui.

chœur
Dès aujourd'hui ! aujourd'hui !...

V.
Envoie-le par express (rire sardonique...)

chœur
Par express !... par express ? !...

V.
Pas de coups fourrés, pas de flics, hein ?...

chœur
Hein ?...

V.
Hâte-toi, collègue, on voudrait bien ramener le blé à la maison. (rit...)

chœur
A la maison ?...

V.
Quoi ?... quoi ? !... un échantillon ?...

chœur
Echant...

V.
Un bon échantillon ?... écoute voir... (coup de revolver assourdissant)

Pendant le 4^{ème} appel, on entend en superposition un enregistrement composé des trois éléments acoustiques suivants :

1. sirènes de pompiers et de police, venant de voitures qui se rapprochent du théâtre ;
2. hélicoptères tournant au-dessus du bâtiment ;
3. voix presque inaudibles faisant au mégaphone des annonces comme « Rendez-vous, vous n'avez aucune chance ! », « La cité de la musique est cernée ! », « Laissez sortir les otages souffrants », « Prenez la voiture, vous êtes couvert ! »

Les haut-parleurs utilisés pour cette bande ne se trouvent pas dans la salle de concert, mais dans le foyer, dans des pièces annexes ou dans les couloirs. Il faut obtenir l'impression la plus réaliste possible, sans exagération.

Le ténor solo s'assied, se ferme les oreilles. Au

zu. Nach einiger Zeit löst er die Haltung auf und geht einige Schritte. Gestützt auf eine Stuhllehne fährt er fort.

T. (unsicher)

... ich habe meinen Text... vergessen... es war... es war... von Lichten... berg?... ja... von Lichtenberg... ich kann... mich an einzelne Worte... erinnern... «auf und ab, auf und ab, recht oft, recht oft»... ja, so war es... «auf und ab, auf und ab»...

Ch.

... er hat... er ist...

T.

... habe ich meinen Text ganz vergessen?... es war von Lichtenberg... «Lieber Gott, ich bitt' um tausend Gotteswillen»... mein Gott, war es wirklich so?...

Ch.

...er hat trübe Augen... seine Zunge... ist wie gelähmt...

5. Anruf

Das Telefon klingelt. Es meldet sich der Tonmeister aus dem Studio des Konzerthauses. Der Dirigent nimmt den Hörer mit der rechten Hand ab, führt ihn aber nicht bis zum Ohr. Er schlägt jedoch für einen Augenblick mit dem Taktstock in der linken Hand weiter.

Tm.

Maestro! Maestro!

Der Dirigent schlägt mit dem Taktstock auf das Pult, die Mitwirkenden hören allmählich nacheinander auf. Er führt den Hörer an sein Ohr.

D.

Ja?

Während des Gesprächs üben einige Musiker ihre Partien leise weiter.

Tm.

Leider gelingt die Aufnahme nicht besonders gut. Kein Musiker sitzt auf dem vorgesehenen Platz; auch der Solist nicht.

Der Tenor steht auf und nähert sich dem Dirigenten. Er bleibt einen Augenblick stehen, setzt sich dann auf einen anderen Stuhl.

bout d'un moment, il quitte cette attitude et fait quelques pas. Appuyé à un dossier de chaise, il continue.

V. (mal assuré)

... J'ai oublié... mon texte... c'était... c'était de... Lichten... berg?... oui... de Lichtenberg... je me... souviens... de certains mots... « des hauts et des bas, des hauts et des bas, bien souvent, bien souvent »... oui, c'était ça... « des hauts et des bas, des hauts et des bas »...

chœur

... Il a... il est...

V.

... Ai-je complètement oublié mon texte?... c'était de Lichtenberg... « Mon Dieu, je vous en prie mille fois, pour l'amour de Dieu »... mon Dieu, était-ce vraiment comme ça?...

chœur

... Il a les yeux troubles... sa langue... est comme paralysée...

5^{ème} appel téléphonique

Le téléphone sonne. C'est l'ingénieur du son qui appelle du studio de la salle. Le chef d'orchestre prend le combiné dans la main droite, mais ne l'amène pas jusqu'à son oreille. Il continue à battre un instant de la main gauche.

ingénieur

Maestro ! Maestro !

Le chef tape sa baguette contre le pupitre, les musiciens s'arrêtent peu à peu. Il met le combiné à l'oreille.

chef

Oui ?

Pendant le dialogue, quelques musiciens travaillent doucement leur partie.

ingénieur

Je suis désolé, mais l'enregistrement n'est pas très bon. Pas un seul musicien n'est assis à l'endroit prévu. Même pas le soliste.

Le ténor se lève et s'approche du chef. Il reste debout un moment, puis s'assied sur une autre chaise.

Ich müßte die Aufstellung vieler Mikrophone ändern, aber Polizei und Feuerwehr raten uns, alle Türen zu verriegeln und abzuwarten. Was tun?

D.

Schneiden Sie weiter mit. Diese Aufnahme ist zwar unbrauchbar, kann aber später als Tondokument verwendet werden. Wo ist Herr Kagel?

Tm.

Hier ist er nicht. Jetzt können wir ihn sicher nicht erreichen. Möchten Sie etwas hören?

D.

Wohl kaum. Nun gut. Spielen Sie doch einen kurzen Abschnitt.

Tonwiedergabe :

Es werden die Takte 203 bis 215 über die Saallautsprecher eingespielt. Die Aufnahme ist von auffallend mäßiger Qualität. Zu Beginn mimen einige der Mitwirkenden das Umblättern bis zur betreffenden Stelle ab Takt 203. Danach versuchen sie ab Takt 455 die Partie synchron mit der Tonwiedergabe zu spielen. Es entsteht eine «unscharfe» Verdoppelung, da der Dirigent den Takt nicht schlägt. Rhythmische Ungenauigkeiten sind also unvermeidbar.

T.

... es klingt so kraftlos... als ob jemand anderes singen würde... gebrochen... niedergeschlagen... ich habe die Nerven verloren... die Nerven verloren... das war nicht meine Stimme... eine schwache Stimme... matt und müde... wenn ich mich erinnern könnte... aber Lichtenbergs Worte sind verschwunden... entführt?... nur halbe Sätze weiß ich noch... «Erst müssen wir glauben»,...glauben... glauben...

Ch.

«... und dann»... dann... und dann...

T.

«und dann glauben wir.»...

Ch.

ja!...

T.

ja... so war es...

Ch.

ja!...

Il faudrait que je change la position d'un grand nombre de micros, mais la police et les pompiers nous conseillent de verrouiller toutes les portes et d'attendre. Que faire ?

chef

Continuez à enregistrer. Ce sera inutilisable, mais cela pourra servir comme document sonore des événements. Où est M. Kagel ?

ingénieur

Il n'est pas ici. Il n'y a sûrement pas moyen de le joindre actuellement. Voulez-vous entendre quelque chose ?

chef

Je crains que non (*silence*). Finalement, si, donnez-nous un petit extrait.

Bande :

On entend les mesures 203 à 215 à travers les haut-parleurs de la salle. L'enregistrement est d'une qualité franchement médiocre. Au début, quelques participants font comme s'ils feuilletaient pour trouver l'endroit mesure 203. Puis, ils essaient, à partir de la mes. 455, de jouer leur partie en même temps que l'enregistrement. Cela donne une superposition approximative, le chef ne battant pas la mesure. Des inexactitudes rythmiques sont inévitables.

ténor

...La voix est si faible... comme si c'était quelqu'un d'autre qui chantait... cassée... abattue.. je n'ai plus de nerfs... plus de nerfs... ce n'était pas ma voix... une voix faible... terne et lasse... si je pouvais me souvenir... mais les paroles de Lichtenberg ont disparu... enlevées?... je ne sais plus que des moitiés de phrases... " D'abord il faut y croire ",... croire... croire...

chœur

« Et on finit ? ... on finit... et on finit... »

ténor

...et on finit par y croire. »

chœur

Oui !...

ténor

Oui, ça c'est passé comme ça...

chœur

Oui !...

T.
«Erst müssen wir glauben, und dann glauben wir.»

Ch.
ja! ja! ja!...

Der Tenor steht auf. Er gibt ein Zeichen, daraufhin unterbricht der Dirigent die Aufführung.

T.
... jetzt... erinnere ich mich an eine andere Stelle... es war genau bei Buchstabe B... der Chor setzte da sehr hoch ein...

(an den Chor gerichtet)
Buchstabe Berta bitte...
(die Sänger blättern in ihren Spielstimmen)
alle zusammen... zart und leise.
(der Solist gibt dem Chor einen Einstz).

Ch.
«Ora et non labora»

T.
«Neque ora neque labora»

Ch.
neque?... ora?... neque... ora... neque?... ora... ora... ora?... ora?!

Es klingelt das Telefon, der Solist steht sofort auf. Der Dirigent winkt das Ensemble ab, hört zu taktieren auf, wartet jedoch eine Weile, bevor er den Hörer abnimmt.

6. Anruf

Während des 6. Anrufes wird das Licht im Saal schwächer, es flackert und geht schließlich ganz aus. Gleichzeitig werden Pultlampen – auch an einigen nicht besetzten Pulten – und die «Notbeleuchtung» (siehe Vorwort) unterhalb der Sitze eingeschaltet.

D.
De Leeuw

Es meldet sich niemand.

Reinbert de Leeuw

Weiterhin keine Antwort.

De Leeuw

Nach etwa 8 Sekunden Pause legt der Dirigent den Hörer wütend auf.

ténor
« D'abord il faut y croire, et on finit par y croire. »¹

chœur
Oui ! oui ! oui !

Le ténor se lève. Il fait un signe, et le chef d'orchestre interrompt l'exécution.

ténor
... Maintenant... je me souviens d'un autre passage... c'était exactement à la lettre B... le chœur attaquait très haut...

(se tournant vers le chœur)
Sur « B » comme Berta s'il vous plaît...
(les chanteurs feuilletent leur partition)
tous ensemble... doux et piano...
(le soliste donne l'entrée au chœur).

chœur
« Ora et non labora »²

ténor
« Neque ora neque labora »³

chœur
Neque ?... ora ?... neque... ora... neque ?... ora... ora... ora ? ora ? !

Le téléphone sonne, le soliste se lève aussitôt. Le chef fait signe à l'ensemble d'arrêter, cesse de battre, mais attend un moment avant de décrocher.

6^{ème} appel téléphonique

Pendant le 6^{ème} appel, l'éclairage de la salle faiblit, vacille et finit par s'éteindre tout à fait. En même temps, les lampes de pupitres – entre autres à quelques pupitres inutilisés – et l'« éclairage de secours » (cf. préface) sous les sièges s'allument.

chef
De Leeuw

Personne ne répond.

Reinbert de Leeuw

Toujours pas de réponse.

De Leeuw

Au bout d'environ 8 secondes, le chef racroche, furieux.

1. G. Ch. Lichtenberg, *Sudelbücher*, vol K, p. 136

2. *Ibid.*, p. 256

3. *Id.*

T.
...das war er!...

Ch.
...das war er!...

T.
das war er!

Ch.
war er!...

T.
er spielt mit uns... bin sicher... spielt mit uns...

Ch.
nur mit uns...

T.
er möchte uns Angst machen...

Ch.
Angst...

T.
wir sollen Angst haben... Angst haben...

Ch.
Angst...

T.
ausharren... uns ducken... und kriechen... gehorchen... im Dreck sein... verrecken... verrecken...

(setzt sich)

7. Anruf

Zu Beginn des Anrufes sind die charakteristischen Signale der Nummernwahl hörbar. Die Klangfarbe der Telefonklingel ist hier die gleiche wie beim 4. Anruf (Telefon im Raum, wo sich die Geiseln befinden).

Nach sechs Klingelperioden wird am anderen Ende der Leitung der Hörer abgenommen, aber keiner meldet sich. Man hört lediglich aufgeregtes Stimmengewirr und einige Instrumente. Der Solist steht auf, hält einen Augenblick inne, stürzt zum Telefon und hebt hastig den Hörer ab. Chor und Ensemble Hören sofort auf. Während des 7. Anrufes steht des Tenor dem Publikum fast abgewandt, auch wenn er später den Hörer neben dem Telefon liegen lässt und einige Schritte zurückgeht.

Die Stimme des Solisten klingt in der Zuspiegelung sehr präsent, wie aus dem Konzertsaal. Zuspiegelung und Musik im Saal finden gleichzeitig

ténor
... C'était lui !...

chœur
... C'était lui !...

ténor
C'était lui !

chœur
Lui !!

ténor
Il joue avec nous... sûr... joue avec nous...

chœur
Avec nous seuls...

ténor
Il veut nous faire peur...

chœur
Peur...

ténor
Il veut que nous ayions peur... peur...

chœur
Peur...

ténor
Attendre... s'aplatir... ramper... obéir... être dans la merde... crever... crever...

(Il s'assied.)

7^{ème} appel téléphonique

Au début de l'appel, on entend le bruit caractéristique d'un numéro que l'on compose. Le timbre de la sonnerie de téléphone est le même que lors du 4^{ème} appel (téléphone dans la pièce où se trouvent les otages).

Au bout de six sonneries, on décroche à l'autre bout de la ligne, mais personne ne parle. On finit par entendre un mélange de voix énervées et quelques instruments.

Le soliste se lève, reste un instant immobile, se précipite sur le téléphone et décroche à la hâte. Chœur et ensemble s'arrêtent aussitôt.

Pendant le 7^{ème} appel, le ténor se tient presque dos au public, même lorsque, plus tard, il laisse l'écouteur à côté du téléphone et recule de quelques pas.

La voix du soliste, enregistrée par-dessus, semble très présente, comme si on l'entendait de la salle de concert. Enregistrement et

statt; eine perfekte Synchronität beider akustischer Ebenen kann angestrebt werden, wird aber nicht erwartet.

T.

...Hallo!... Hallo!... (ungehalten) Hallo!...

Ch.

... nein!... nein!... nein?!...
...Wann?... nein!... nein!...
...Wann?... wann?... wann?...

fin du 7^{ème} appel**T.**

... nein, ist nicht wahr!...
nein, kann nicht sein!...
er ist da!... er ist da und hört mit!...
wo wird es enden?... wo?... wo?...

Ch.

... nein?... nein!... nein?!...
sein!... sein?... sein?!...
da?... er?... da!... mit?!...
er?... hört?... mit?!...

T.

wo? wo?! wo?! wo?!

Der Solist geht langsam zu einer der hinteren Ecken und setzt sich.

Ch.

... das war er!

T.

... er! war er!... das war er!...
er war das...

Kurzschluß

Aus dem Foyer ertönt ein dumpfer, jedoch kräftiger Knall. Schritte und aufgeregte Stimmen werden noch intensiver, Feuerwehrensirenen ebbend ab.

Diese Einschpielung soll von einem zweiten Gerät gestartet werden und es wäre wohl am besten – da die Dauer des Blackout nach dem Kurzschluß nicht festgelegt wird – wenn der Dirigent selbst durch ein elektrisches Signal den genauen Einsatzpunkt bestimmen könnte. Sobald die musikalische Dichte des Zwischenspiels im Dunkeln nachläßt, wird die Explosion das Ende und zugleich den Beginn eines neuen Abschnitts markieren.

musique dans la salle ont lieu en même temps ; on peut tenter d'obtenir une parfaite synchronicité des deux niveaux acoustiques, mais elle n'est pas exigée.

ténor

... Allô !... Allô !... (fâché) allô ! !...

chœur

...Non !... non !... non ? !

fin du 7^{ème} appel**ténor**

... Non, ce n'est pas vrai !...
ça ne peut pas être vrai !...
il est là !... il est là et il entend tout !...
où cela va-t-il finir ?... où ?... où ?...

chœur

... Non ?... non ? !... non ? !...
vrai !... vrai ?... vrai ? !...
là ?... lui ?... là ! entend ? !...
il ?... entend ?... tout ? !...

ténor

Où ? où ? ! où ? ! où ? !

Le soliste marche lentement jusqu'à l'un des coins du fond et s'assied.

chœur

...C'était lui !

ténor

... Lui ! lui !... c'était lui !...
c'était lui.

court-circuit

On entend, venant du foyer, un coup de feu sourd mais puissant. Les bruits de pas et de voix nerveuses s'intensifient, des sirènes de pompier s'éloignent.

Cet enregistrement doit être démarré sur un deuxième appareil et le mieux serait sans doute – la durée du black-out après le court-circuit n'étant pas fixée – que le chef d'orchestre puisse lui-même donner un signal électrique pour le départ exact. Dès que faiblit la densité musicale de l'interlude dans l'obscurité, l'explosion marque à la fois la fin de cette séquence et le début d'une nouvelle.

Licht

Beide Schlagzeuger hören mit der Zwischenmusik sofort auf. Ab Takt 912, wenn die Beleuchtung nach anfänglichem Flackern wieder funktioniert, setzt der Dirigent ein.

T.

Licht!... Licht!...

Ch.

... das Licht!... das Licht!...

T. (unsicher, fast zitternd)

... ich sagte ihm, daß ich krank bin... (feminin, als Nachahmung des Entführers) «Ach, Kerlchen,»... sagte er,... (wie vorher, spöttisch ; als Entführer) «Du siehst so blaß aus!... der Spott in seiner Stimme verletzte mich tief... ruhig bleiben, ruhig bleiben, dachte ich... (rauh ; Entführer) «Was machst Du sonst, Kleiner? Zeig' mal her!... er riffl mir die Tasche aus den Händen... und wühlte darin herum,... schaute in die Noten und las laut das Wort (vulgäres Pfeifen, intonert anschließend in ironischem Cantabile) «Tenor solo», gell? Also: Vorsänger bist Du! Na los, sing' was Schönes!... ich stand sofort auf und begann mit der zweiten Arie...

«2. Arie»**T.**

Alles Glück geht dem verloren,
Der auf Mord und Würgen sinnt.
Für den Richtplatz nur geboren
Und an Geist und Herzen blind,
Geht der Mörder seine Wege,
Auf der schnöden Mordlust Bahn,
Und auf seinem blut'gen Stege
Sieht er sich dem Henker nahn

T. (Rauh, ungehalten ; im Tonfall des Entführers) «Willst Du mich verarschen?!... Du Singvogel!...» (schüchtern ; als Solist) brüllte er und ich sagte... so ist es aber... so lautet das Gedicht... (rauh, wie vorher ; Entführer) «Zum Teufel! Hör' auf zu quasseln!» (schüchtern ; tenor) ... jaja... aber... aber... darf ich weiter?... (rauh ; Entführer) «Es reicht, Du Affel» (schüchtern ; Tenor) ... nur eine Strophe... bitte...

Der Solist setzt die «2. Arie» fort

lumière

Les deux percussionnistes arrêtent aussitôt la musique d'interlude. A partir de la mesure 912, lorsque l'éclairage, après avoir un peu vacillé, fonctionne à nouveau, le chef démarre.

ténor

Lumière !... Lumière !...

chœur

... La lumière !... la lumière !...

ténor (hésitant, presque tremblant)

... Je lui ai dit que j'étais malade... (féminin, imitant le ravisseur) « Mon pauvre chéri », a-t-il dit... (comme précédemment, moqueur, imitant le ravisseur) « Comme tu es pâle » ... Le sarcasme dans sa voix m'a profondément blessé... rester calme, rester calme, pensais-je... (rude, imitant le ravisseur) « Qu'est-ce que tu fais, dans la vie, petit ? Montre voir ! »... il m'a arraché la serviette des mains... a fouillé dedans... a regardé mes partitions et a lu tout fort (sifflement vulgaire, puis entonne dans un cantabile ironique) « Ténor solo », hein ? Tu es chanteur public, alors ! Eh bien vas-y, chante-nous quelque chose de beau !... Je me suis levé tout de suite et j'ai commencé le deuxième air...

« 2^{ème} air »⁴**ténor**

Tout bonheur est perdu pour qui ne pense qu'à tuer et à étrangler.
Né pour la place d'exécution,
et aveugle d'esprit et de cœur,
L'assassin fait son chemin
sur la voie de l'odieuse soif de meurtre,
et sur son sentier sanglant,
il voit s'approcher le bourreau.

ténor (rude, furieux, imitant le ravisseur) « Tu te fous de moi ?!... Tête à claques ! (timide, imitant le soliste) hurla-t-il, et j'ai dit... mais c'est comme ça... c'est dans le texte... (rude, comme précédemment, imitant le ravisseur) « La ferme ! Arrête tes âneries ! ! » (timide, imitant le ténor) ... oui oui... mais... mais... je peux continuer ?... (rude, imitant le ravisseur) « Ça suffit, crétin ! » (timide, imitant le ténor) ... juste une strophe... s'il vous plaît...

Le soliste continue son « 2^{ème} air »

4. Extraits et collage de l'auteur d'après la complainte « Description d'Adolph Risau, assassin de femmes et d'enfants, qui fut roué de bas en haut le 3 mars 1828 près de Stuttgart » (Moritatenheft, Schwiebus, s.d.)

T.

Finster war's des Mörders Leben,
Finster wird's im Tode sein.
Lafft euch dies ein Beispiel geben,
Menschen, prägt dies tief euch ein:
Den hat alles Glück verlassen,
Der sein Herz mit Mord befleckt,
Dafil ihn edle Menschen hassen,
Dafil er so in Unruh steckt...

(äußerst aufgeregt, zum Chor gerichtet)
schnell! schnell! schnell!

Ch.

Seines Todesurteils Kunde
Hört er, ängstlich klopft sein Herz,
Und ihn trifft die Todesstunde...

T.

(bricht abrupt ab ; als Entführer)
"Schluf! damit!!!... Aufhören!!!... Basta!..."

Ch.

Büßt der Mörder nun sein Leben
Oben auf dem Blutgerüst,
Schreck und Grausen wird...

T.

(Entführer) Aufhören... *(aufgeregt ; als Tenor)* er
nahm das Telefon und brüllte hinein...

*Sofort anschließend startet der 8. Anruf ohne
vorheriges Läuten des Telefons. Man hört die
Stimme des Entführers.*

8. Anruf**St.**

Schafft mir den Schreier vom Leibe!...
Ist nicht zum Aushalten... raus!... Tschüß!
Bejazzoff!

*Ende des 8. Anrufes. Unmittelbar nach dem
Einhängen des Telefons ist die Klingel hörbar.
Dies kann als Einspielung erfolgen oder auch
live, indem einer der beiden Schlagzeuger die
Klingel Bedient (das Signal soll jedenfalls über
die Saalansprecher wiedergegeben werden.)*

*Der Dirigent nimmt den Hörer nicht ab.
Der Solotenor setzt sich. Kurz danach – während
des instrumentalen Zwischenspiels – macht er sich
durch Handzeichen bemerkbar, damit der Dirigent
aufhört, den Takt zu schlagen; dieser dirigiert jedoch
weiter. Der Tenor steht auf und nähert sich dem
Dirigentenpult; er dreht sich aber plötzlich um und
gebietet durch Gesten dem Ensemble aufzuhören.
Wutentbrannt nimmt der Solist das Telefon und ruft
den Entführer an. Abrupte Stille.*

ténor

Sombre fut la vie du meurtrier,
sombre sera pour lui la mort.
Que cela vous serve d'exemple,
hommes, imprégnez-vous en bien :
Tout bonheur a quitté celui
qui entache son cœur de meurtre,
si bien que les hommes de bien le haïssent,
et qu'il est noyé dans le mal-être...

(dans la plus grande excitation, tourné vers le chœur)
vite ! vite ! vite !

chœur

De sa condamnation à mort
il entend l'annonce, son cœur tressaille,
et l'heure de la mort le frappe...

ténor

(interrompt brusquement, imitant le ravisseur)
« Arrêtez !... Terminé !... Suffit !... »

chœur

Lorsque l'assassin paye de sa vie,
là-haut, sur l'échafaud sanglant,
l'angoisse et l'horreur seront...

ténor

(imitant le ravisseur) Arrêtez !... *(excité, imitant le
ténor)* ... il a pris le téléphone et a hurlé dedans...

*Aussitôt commence le 8^{ème} appel sans sonnerie
préalable du téléphone. On entend la voix du
raveur.*

8^{ème} appel téléphonique**V.**

Débarrassez-moi de ce hurleur !
C'est insupportable ! dehors ! Salut Bejazzoff !

*Fin du 8^{ème} appel. Juste après qu'il a raccroché,
on entend la sonnerie. Cela peut se faire sur
enregistrement ou live, en faisant actionner la
sonnerie par un des deux percussionnistes (le
signal doit en tout cas être rendu à travers les
haut-parleurs de la salle). Le chef d'orchestre ne
décroche pas.*

*Le ténor solo s'assied. Peu après – pendant l'in-
terlude instrumental – il se fait remarquer par
signes, afin que le chef arrête de battre la
mesure ; mais celui-ci continue à diriger. Le ténor
se lève et s'approche du pupitre du chef ; mais il
se retourne brusquement et commande, par
gestes, à l'ensemble de s'arrêter. Fulminant de
colère, le soliste prend le téléphone et appelle le
raveur. Silence soudain.*

9. Anruf

*Das Telefon im entlegenen Raum Läutet lange,
bevor der Hörer abgenommen wird. Aber der
Entführer meldet sich nicht, sondern legt offen-
sichtlich nur den Hörer beiseite: man hört das
Gemurre der eingesperrten Chorsänger und
Instrumentalisten beim gemeinsamen Beten –
und zwar in einer akustisch undefinierbaren
Töne mit eigenen Phantasielauten versieht. (Es
wäre denkbar, diesen Abschnitt 2-3mal aufzu-
nehmen, um ihn dann übereinander zu kopie-
ren. So würde man die Tiefenwirkung und
Dichte einer größeren Betgemeinschaft errei-
chen können.)*

T.

Hallo!... hallo!... *(er erhält keine Antwort; leiser)*
hallo!... *(zu sich)* sie singen nicht, sie beten...
(Pause) hallo!...

*Solist und Chor beginnen zaghaft, die Litanei aus
den Lautsprechern unisono zu begleiten, schließ-
lich spielen auch die Instrumentalisten im Saal die
gleiche Melodie. Dieser allmähliche Einsatz aller
Mitwirkenden wird als Zeichen der Solidarität mit
den Eingeschlossenen gedeutet werden.*

*Der Telefonhörer im abgelegenen Raum wird
plötzlich aufgelegt, somit Ende des 9. Anrufs.
Äußerst aufgeregt betätigt der Solist die Gabel
des Telefons – die Leitung ist jedoch unterbro-
chen. Er ruft wieder an, der Hörer wird abge-
nommen.*

10. Anruf

*Höhnische Lachsalven des Entführers. Im
Hintergrund (als Tonmontage): ein chaotisches
Hörbild aus rasenden Schritten, dumpfen
Geräuschen und markerschütternden Schreien.*

T.

Hören Sie mich?!... Hören Sie mich?!!

*Keine Antwort: das pathetische Durcheinander
im Hintergrund scheint noch mehr an Dichte zu
gewinnen.*

Antworten Sie!!!... Was geschieht dort?!!...

*Außerordentlicher Tumult in Gängen und Foyer des
Konzerthauses: die durchdringenden Töne von
Polizei- und Feuerwehrensirenen sind hörbar sowie
rufende Stimmen, dumpfe Geräusche und
schwere Schritte (Tonmontage). Der Solist legt ent-
setzt den Hörer auf, somit Ende des 10. Anrufes.*

9^{ème} appel téléphonique

*Le téléphone de la pièce de derrière some long-
temps avant que le combiné soit décroché.
Mais le ravisseur ne répond pas, il ne fait mani-
festement que poser le combiné à côté : on
entend le brouhaha des choristes et instrumen-
tistes enfermés en train de prier ensemble –
dans une langue fantaisie indéfinissable où
chaque participant ajoute des syllabes de son
invention aux notes données. (On pourrait ima-
giner d'enregistrer cette séquence 2 ou 3 fois et
de les superposer. On pourrait rendre ainsi l'im-
pression de profondeur et de densité d'une
communauté de prière importante.)*

V.

Allô !... allô !... *(il ne reçoit pas de réponse ; plus
doucement)* allô !... *(pour lui-même)* ils ne chan-
tent pas, ils prient... *(silence)* allô !...

*Soliste et chœur commencent en hésitant à
accompagner à l'unisson la litanie qui vient des
haut-parleurs, et enfin les instrumentistes de la
salle jouent la même mélodie. L'entrée progres-
sive de tous les participants sera ressentie
comme un geste de solidarité avec les otages.*

*Le combiné de la pièce de derrière est raccro-
ché tout à coup, marquant la fin du 9^{ème} appel.
Dans le plus grand éternement, le soliste
actionne la fourche du téléphone – mais la com-
munication est bien coupée. Il appelle encore
une fois, on décroche.*

10^{ème} appel téléphonique

*Eclats de rire sarcastiques du ravisseur. Dans le
fond (en montage sonore) : un tableau chaotique
où se mélangent pas de course, bruits
assourdis et cris déchirants.*

ténor

Vous m'entendez?!... Vous m'entendez?!!...

*Pas de réponse : le chaos pathétique en arrière-
plan semble gagner encore en intensité.*

Répondez!!... Que se passe-t-il là-bas ?

*Tumulte extraordinaire dans les couloirs et le
foyer du théâtre : on peut entendre les sons stri-
dents des sirènes de police et de pompiers, des
voix qui appellent, des bruits sourds et des pas
lourds (montage). Le soliste, raccroché,
fin du 10^{ème} appel.*

Das Tohuwabohu überträgt sich nun auf Chor und Ensemble im Saal: ein zorniges Delirium entfaltet sich vor dem Publikum. Zur Einspielung der oben beschriebenen Tonmontage wird jetzt die Chorpartie des 10. Telefonanrufes (Schmerzensschreie) wiederholt, jedoch diesmal dumpf, wie aus der Ferne, ebenfalls aus Lautsprechern in Gängen und Foyer des Konzerthauses. Der Solist setzt sich zwischen die Chorsänger; steht jedoch bald verzweifelt wieder auf und begibt sich langsam zu der gleichen Tür, an der er zu Beginn aufgetreten ist, und bleibt dort stehen. Vollkommene Stille. (Beide Zuspelungen der Tonmontagen Sirenen/Geräusche und Chorstimmen werden mittlerweile allmählich ausgeblendet.)

T.
Ich kann nicht mehr... ich kann wirklich nicht mehr... wofür auch?... (Pause) warum ist's so still?... warum hört man nichts mehr?... (Pause) ich gehe... (zum Chor gerichtet) kommt Ihr mit?... hier zu bleiben ist sinnlos... sinnlos.

Tatsächlich stehen einige Chorsänger auf und treten dort ab, wo der Solist weilt.

T.
Ja... ja... so ist's gut... nicht mehr singen... keinen Ton mehr... (wiederum zum Chor) kommt Ihr auch mit?...

Weitere Chorsänger stehen auf und sind bereit zu gehen, als durch die Wände des Konzertsaaes heftige Geräusche und Raffalen von dumpfen Schüssen hörbar sind (Tonmontage über Lautsprecher in Gängen und Foyer). Alles erstart. Das Telefon klingelt, der Solist eilt zwar nach vorne, aber der Dirigent nimmt den Hörer vor ihm ab. Beim folgenden Anruf wird nur die Dirigentenstimme über die Saallautsprecher hörbar, die des Anrufers jedoch nicht.

11. Anruf

D.
De Leeuw... ja... ja... wer?... ist hier...

Le chef, sur la scène, se tourne vers le soliste

nein... er ist noch hier... was?!... warum?... das kann ich nicht... unmöglich...

Während der anschließenden Fragen des Tenors – dessen Stimme nicht über Lautsprecher verstärkt wird – hält der Dirigent weiterhin den Hörer am Ohr.

Le tohu-bohu s'étend maintenant au chœur et à l'ensemble dans la salle : un délire enragé se propage sous les yeux du public. Par-dessus la bande du montage décrit ci-dessus, la partie de chœur du 10^{ème} appel (cris de douleur) est répétée, mais cette fois assourdie, comme de loin, également de haut-parleurs placés dans les couloirs et le foyer du théâtre.

Le soliste s'assied parmi les choristes, mais il se relève bientôt, désespéré, et s'avance lentement vers la porte par laquelle il était arrivé au début, et s'y arrête. Silence total. (Entre-temps, les deux bandes des montages sirènes/bruits et voix du chœur se sont peu à peu éteintes.)

ténor
Je n'en peux plus... je n'en peux vraiment plus... pourquoi, d'ailleurs?... (silence) pourquoi un tel silence?... pourquoi n'entend-on plus rien?... (silence) j'y vais... (tourné vers le chœur) vous venez?... ça n'a pas de sens de rester ici... pas de sens.

Effectivement, quelques choristes se lèvent et sortent par là où se tient le soliste.

ténor
Oui, oui... c'est bien... ne plus chanter... plus une note... (au chœur, de nouveau) vous venez aussi ?

D'autres choristes se lèvent et sont prêts à partir, lorsque de violents bruits et des rafales de coups de feu assourdis retentissent à travers les murs de la salle de concert. (Montage à partir des haut-parleurs des couloirs et foyer). Tout se fige. Le téléphone sonne, le soliste se précipite vers l'avant, mais le chef d'orchestre décroche avant lui. Lors de cet appel, on n'entend que la voix du chef, par les haut-parleurs de la salle, mais pas la voix de son interlocuteur.

11^{ème} appel téléphonique

chef
De Leeuw... oui... oui... qui?... il est là...

Le chef, sur la scène, se tourne vers le soliste

Non... il est encore là... quoi?!... pour-quoi?... je ne peux pas... impossible...

Pendant les questions suivantes du ténor – dont la voix n'est pas sonorisée – le chef a encore le combiné à l'oreille.

T. (im Saal)
Was ist?... was ist geschehen?!... sagen Sie es mir!...

D.
... O Gott... mein Gott... es darf nicht wahr sein... nein...

T.
... was ist geschehen?!... was wissen Sie?!...

D.
...nein...

T.
...sagen Sie uns die Wahrheit... wir müssen sie auch erfahren...

D.
...es tut mir so leid...

T.
... er sagt nichts zu uns... (setzt sich) was ist geschehen?...

D.
... vielleicht...

*Ende 11. Anruf. Entgeistert legt der Dirigent den Hörer neben das Telefon. Sein Blick bleibt fast andauernd auf dieses gerichtet, auch wenn er später völlig abwesend, und von langen Pausen unterbrochen, spörische Einsätze geben wird. Allmählich verlassen die restlichen Chorsänger und Instrumentalisten verstohlen das Podium. Nur Solist, Harfenist(in) und Dirigent bleiben bis zuletzt erstartet zurück.
Die Lichter gehen langsam aus.*

Ende

Mauricio Kagel

ténor (dans la salle)
Qu'y a-t-il?... que s'est-il passé?... dites-le moi!...

chef
... Mon Dieu... mon Dieu... ce n'est pas possible... non...

ténor
... Que s'est-il passé?!... que savez-vous?!...

chef
... Non...

ténor
... Dites-nous la vérité... nous devons aussi le savoir...

chef
... Je suis tellement désolé...

ténor
... Cela ne nous dit rien... (s'assied) que s'est-il passé?...

chef
... Peut-être...

*Fin du 11^{ème} appel. Hébété, le chef pose le combiné à côté du téléphone. Son regard reste presque constamment fixé sur celui-ci, même si, plus tard, complètement absent, et interrompu par de longs silences, il essaie çà et là de dire quelque chose. Peu à peu, le reste des choristes et des instrumentistes quittent la scène subrepticement. Seul le soliste, le/la harpiste et le chef restent jusqu'à la fin, figés de stupeur.
Les lumières s'éteignent lentement.*

fin

**traduction française Hélène Méniessier
(septembre 2000)**

biographies

Reinbert de Leeuw

Né à Amsterdam, il étudie le piano et la musicologie au Conservatoire de musique d'Amsterdam. Il continue ses études au Conservatoire royal de La Haye où il étudie la composition avec Kees Van Baaren. Les activités de Reinbert de Leeuw couvrent un large champ musical (pianiste, chef d'orchestre, compositeur, professeur et « érudit »). Il a composé pour orchestre, pour des ensembles de musique de chambre et il a également été auteur de deux opéras (*Reconstruction*, au Festival de Hollande en 1969 et *Axel* toujours au Festival de Hollande en 1969). Il publie un livre sur Charles Ives ainsi qu'une série d'essais, intitulée *Musical Anarchy*. Reinbert de Leeuw est chef d'orchestre et directeur artistique du Schoenberg Ensemble depuis 1974 (date de sa fondation de cette formation). La plupart de ses interprétations ont mar-

qué une étape importante dans l'histoire de la musique du XX^e siècle. Il réalise également des documentaires (en collaboration avec le réalisateur Cherry Duyns) sur Messiaen, Gubaidulina, Ustvolskaya, Gorécki, Kagel, De Vries, Ligeti et Vivier pour VPRO télévision. Reinbert de Leeuw dirige régulièrement les plus grands orchestres et ensembles de Hollande, mais est aussi invité dans beaucoup de pays (Europe, États-Unis, Canada, Japon et Australie). Il dirige fréquemment les productions du Nederlandse Opera comme les partitions de Louis Andriessen (*De Materie*, *Rose a horse drama*, *Writing to Vermeer*) ainsi que d'autres chefs d'œuvres tels le *Rake's Progress* de Stravinsky, *Kopernikus* et *Prologue pour un Marco Polo* de Claude Vivier. En 1994, il est nommé *Doctor honoris causa* à l'Université d'Utrecht.

Christoph Homberger

a étudié le chant avec Ruth Rohner et Gösta Winbergh à Zurich. Il est devenu très tôt un interprète très demandé dans les principaux centres musicaux d'Europe. C'est grâce à Herbert Wernicke qu'il a commencé une carrière à l'opéra. Sous sa direction, il s'est produit à Bâle, Hambourg, Bruxelles, Amsterdam et Vienne dans *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Theodora*, *Alcina*, *La Callisto* et *Aus Deutschland* de Kagel ; et dans des opérettes comme *La Chauve-Souris*, *Le Baron tzigane* et *La Belle Hélène*. Il a aussi produit un récital qui a connu un très grand succès (plus de 120 représentations) : *Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren* (au théâtre de Bâle, puis au Lincoln Center de New York). Pour le bicentenaire Schubert, il a réalisé un nouveau spectacle intitulé *Schuberts Winterreise* mettant en scène le cycle de *Lieder*. A la suite de ces productions, Christoph Homberger est devenu un invité régulier

du Théâtre de Bâle, y compris pour des productions qui n'étaient pas mises en scène par Herbert Wernicke. Il a par exemple chanté le rôle de Tom Rakewell dans *The Rake's Progress*, Don Basilio dans *Les Noces de Figaro* (mise en scène de Leander Haussman), le Ténor dans *The Unanswered Question* de Ives (mis en scène par Christoph Marthaler), La Sorcière dans *Hänsel & Gretel* d'Humperdinck (mise en scène de Nigel Lowery) et Desportes dans *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann. A Berlin et Vienne, il a travaillé (en 1998 et 1999) dans les productions de *La Vie parisienne* (mis en scène par Christoph Marthaler sous la direction musicale de Sylvain Cambreling) et de *Katja Kabanova* à Toulouse et à Prague (mis en scène par Christoph Marthaler, en 2000). En 2001, il participera à un vaste projet de théâtre musical (sur une musique de Mauricio Kagel) destiné au théâtre de La Fenice de Venise.

Nederlands Kamerkoor

Le répertoire du Nederlands Kamerkoor repose essentiellement sur des œuvres chantées a capella, de l'époque médiévale à la musique contemporaine. Le chef d'orchestre Tonu Kaljuste (Estonie) a été nommé chef d'orchestre du Nederlands Kamerkoor pour la saison 1999-2000. En plus des concerts dirigés par lui, les programmes a capella sont interprétés par divers chefs d'orchestre invités tels Paul Van Nevel, Eric Ericson, Uwe Gronostay, Ed Spanjaard et Stephen Layton. Régulièrement, le Nederlands Kamerkoor se joint à divers ensembles musicaux tels que le Royal Concertgebouw Orchestra, le Schoenberg Ensemble, le Budapest Festival Orchestra et l'Orchestre du XVIII^e siècle. En 1998, le Nederlands Kamerkoor ont fait une tournée au Japon. En 1999, ils interviennent avec le *Weihnachtsoratorium* de Bach en Israël, en

Espagne et en Italie. Sous la direction de Ton Koopman, le Nederlands Kamerkoor et le Royal Concertgebouw Orchestra ont donné *La Passion selon saint Jean* pour une émission de radio en direct (1999) ; et dans le cadre du Festival de Salzbourg (été 1998), le Nederlands Kamerkoor et le Budapest Festival Orchestra ont produit leur premier concert ensemble. En 1998, le Nederlands Kamerkoor participa à deux grandes productions théâtrales : *Een Ziel van hout* de Robert Heppener et *Gershwin in Blue* de Chiel Meijering. De par son mode d'organisation, le Nederlands Kamerkoor est unique en son genre, puisqu'il est autonome, alors que les ensembles vocaux professionnels sont d'habitude rattachés à un orchestre symphonique ou à une institution. Cette situation est rendue possible grâce au Gouvernement néerlandais qui le finance entièrement. Il comprend vingt six chanteurs qui, en plus d'être des solistes accomplis, don-

nent priorité au répertoire a capella. Chaque saison, le Nederlands Kamerkoor produit sa propre série de concerts a capella dans dix villes des Pays-Bas et de l'étranger. En 1998 et 1999, ils se sont produits en Suisse, en France ; et en 1997 et 1998, aux Etats-Unis et au Canada. Dernièrement, ils se sont produits en Chine.

répétiteur

Marc Versteeg

sopranos

Barbara Borden
Caroline de Jongh
Heleen Koele
Adinda de Nijs
Tannie Willemstijn

altos

Ananda Goud *
Myra Kroese
Cécile Roovers
Nine van Strien
Pierrette de Zwaan

ténors

Marcel Beekman *
Stefan Berghammer
Robert Coupe
Robert Getchell
Bruce Sellers

basses

David Barick *

Peter Dijkstra
Kees-Jan de Koning
Lodewijk Meeuwssen
Hans Pootjes

* solistes *Mitternachtsstück*

Schoenberg Ensemble

Fondé à La Haye en 1974 par Reinbert de Leeuw, le Schoenberg Ensemble cultive un répertoire allant des compositeurs de la Seconde Ecole de Vienne (Schoenberg, Webern et Berg) à ceux d'aujourd'hui. L'Ensemble s'est produit dans les plus grandes salles et à travers le monde (Europe, Canada, USA). Au Concertgebouw d'Amsterdam, Reinbert de Leeuw et Oliver Knussen ont mis en place une programmation de musique contemporaine avec le Schoenberg Ensemble et le Asko Ensemble, pour interpréter la musique de Sofia Gubaidulina, Mauricio Kagel, György Kurtág, Elliott Carter, Magnus Lindberg et Louis Andriessen. Régulièrement, cet ensemble produit aussi des opéras contemporains, à nouveau en

association avec le Asko Ensemble : *Rosa, a horse drama* de Louis Andriessen (mise en scène, Peter Greenaway), *Writing to Vermeer* du même compositeur Andriessen (mise en scène, Peter Greenaway) à l'Opéra des Pays-Bas (cette production est ensuite reprise au Lincoln Center de New York), *A King Riding* de Klaas de Vries (dir. Christoph Marthaler), *Le Grand Macabre* de György Ligeti, ainsi que deux opéras de Claude Vivier (pour le Festival de Hollande). Le Schoenberg Ensemble a enregistré pour Philips Classics, Deutsche Grammophon, Elektra-Nonesuch, Auvidis-Montaigne et Koch-Schwann. Au fil des années, l'Ensemble a établi des liens privilégiés avec Mauricio Kagel en jouant notamment une version de concert de son *Liederoper Aus Deutschland* (1985, Théâtre Carré d'Amsterdam) reprise ensuite à Amsterdam, Bâle et Vienne (cette fois mise en scène par Herbert Wernicke).

L'Ensemble donne par ailleurs de nombreux concerts de musique de chambre. En 1996, ses musiciens ont organisé un Festival Kagel à Amsterdam pour fêter les 65 ans du compositeur ; cette manifestation a connu un grand succès, en particulier lors de l'interprétation de ...*den24.XII.1931* (la date d'anniversaire de Kagel). L'Ensemble a enfin interprété *Fürst Igor*, *Stravinsky* au Palais royal d'Amsterdam pour la remise du Prix Erasmus au compositeur en 1998.

flûtes

Govert Jurriaanse
Marie-Cécile de Wit

clarinettes

Pierre Woudenberg
Rik Huls

clarinette basse

Liesbeth de Jong

saxophone

Leo van Oostrom

cors

Sergej Dovgaljuek
Morris Powell

trompettes

Willem van der Vliet
Marc Busscher

trombones

Coen van 't Hof
Toon van Ulsen

tuba

Tjeerd Oostendorp

harpe

Godelieve Schrama

percussions

Ger de Zeeuw
Steeph Gerritse

piano-forte, harmonium, célesta

Gerrit Hommerson

violons

Marijke van Kooten
Wim de Jong
Heleen Hulst
Jacobine Rozemond

violoncelles

Hans Woudenberg
Lucia Swarts
Pepijn Meeuws

contrebasses

Pieter Smithuysen
Roxane Steffen

technique Schoenberg Ensemble**ingénieur du son**

Guido Tichelman
Jan Panis

Tonmeister

Robert Getchell

voix du Kidnappeur

Johan Leysen

production**des enregistrements**

Studio Grasland Haarlem

technique cité de la musique**régie générale**

Olivier Fioravanti

régie plateau

Eric Briault

régie lumières

Joël Boscher

régie son

Didier Panier