

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant


Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

LE III^E REICH ET LA MUSIQUE
Officiels et diffamés

Du samedi 9 au dimanche 17 octobre 2004

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

histoire

Libération

L'EXPRESS

Classica[®]
REPERTOIRE

L'HISTOIRE

France
musiques

- 5 SAMEDI 9 OCTOBRE DE 15H À 18H**
Forum : *Le III^e Reich et la musique*
Concert : Jeff Cohen, piano
- 8 SAMEDI 9 OCTOBRE - 20H**
Orchestre Philharmonique de Radio France
Kirill Karabits, direction
 Œuvres de **Kurt Weill**
- 13 DIMANCHE 10 OCTOBRE - 16H30**
Orchestre du Conservatoire de Paris
Oswald Sallaberger, direction
 Œuvres de **Richard Wagner, Robert Schumann**
 et **Anton Bruckner**
- 18 MARDI 12 OCTOBRE - 20H**
Sinfonia Varsovia
Tadeusz Wojciechowski, direction
 Œuvres de **Giacomo Meyerbeer, Felix Mendelssohn**
 et **Gustav Mahler**
- 23 VENDREDI 15 OCTOBRE - 20H**
Orchestre National de France
Lothar Zagrosek, direction
 Œuvres de **Franz Schreker, Erwin Schulhoff**
 et **Paul Hindemith**
- 28 SAMEDI 16 OCTOBRE - 15H**
Films : *Opéra et III^e Reich*
Jonny spielt auf
- 30 SAMEDI 16 OCTOBRE - 20H**
Amsterdam Sinfonietta
 Œuvres de **Karl Amadeus Hartmann** et **Béla Bartók**
- 36 DIMANCHE 17 OCTOBRE - 16H30**
Accentus
Daniel Reuss, direction
 Œuvre de **Ernst Krenek**

Officiels et diffamés face à l'histoire

Le temps agit non seulement sur l'interprétation que nous donnons d'un événement, mais également sur le sens que nous associons aux mots qui l'ont accompagné. L'histoire (celle de la musique notamment) est en cela une réflexion sur le langage. Ainsi l'expression « musique dégénérée », choisie sciemment pour ses connotations diffamantes par le commissaire de l'exposition de mai 1938 à Düsseldorf, est-elle devenue cinquante ans plus tard le titre d'une collection discographique, signe de ralliement autour d'un répertoire qu'il était jugé urgent de redécouvrir. Si la supposée dégénérescence de l'art des Ernst Krenek, Kurt Weill et Arnold Schönberg était déjà considérée à l'époque par une partie des intéressés (Schönberg en tête) comme un « hommage en négatif » venant de la part d'idéologues fascistes, cette opinion ne constituait pas pour autant une acception culturelle « commune », encore moins une catégorie revendicable. Il y a fort à parier que si un éditeur discographique britannique s'était aventuré dans les années trente à proposer un recueil d'œuvres de ces compositeurs sous le terme de « musique dégénérée », il se serait heurté à l'incompréhension, pour ne pas dire à la stupeur des intéressés.

Cette réflexion est moins anecdotique qu'il n'y paraît car elle tend à démontrer la puissance paradoxale de l'art musical sur un pouvoir qui vise à le réduire au silence. Les rapports entre la musique et le totalitarisme, sans l'étude desquels aucune histoire de la musique du XX^e siècle ne peut être écrite, tendent à montrer que le temps sert d'agent « inverseur » : plus le régime politique aura essayé d'asseoir son autorité sur la création, plus celle qu'il tente d'annihiler et qui lui résiste tend à devenir « précieuse » aux yeux des générations suivantes et à être valorisée dans les paradigmes modernes de l'histoire. Ce qui ne devait en aucun cas devenir patrimoine, au risque de « salir la culture nationale », devient le symbole d'un lieu et d'une époque : gageons que 1943, sera dans la culture « commune » transmise par les histoires de la musique germanique, l'année de l'incroyable composition du *Kaiser*

von Atlantis de Viktor Ullmann dans un camp de prisonniers et non celle de la création du *Schloss Dürande* d'Ottmar Schoeck à l'Opéra d'État de Berlin.

L'entreprise de « nettoyage » du « bolchevisme culturel », loin de laisser le champ ouvert à ceux qui ont montré patte blanche, retient au contraire dans son envol l'« ange de l'histoire », attiré par ce qui a pu provoquer pareil « règlement de compte » (l'exposition de 1938 était sous-titrée *Abrechnung*) : c'est ainsi que l'époque du nazisme au pouvoir se révèle *a posteriori* comme particulièrement foisonnante et diversifiée. À l'exaspération de la tendance nationaliste historiciste du XIX^e siècle fait pendant une activité non moins importante de création.

On peut distinguer à ce sujet sinon celle des compositeurs « officiels », dont l'histoire ne retient aucun nouveau nom, du moins la poursuite de l'activité créatrice de ceux déjà établis (à commencer par Richard Strauss, qui continuera à composer essentiellement des opéras) ; à son opposé, celle des compositeurs exilés, proches pour la plupart d'Arnold Schönberg (comme Hanns Eisler, Ernst Krenek et Stefan Wolpe, élève de Webern), lui-même résidant à partir de 1934 en Californie *via* Paris, ou de Franz Schreker, qui était décédé peu après l'accession au pouvoir des nazis ; enfin, celle des « sans dénomination », ni officiels, ni diffamés, considérés comme inutiles par le pouvoir (qu'ils indiffèrent) et menacés de l'être par l'histoire (qui, sans la modernité de son formalisme, n'aurait pas retenu le nom d'Anton Webern, et ne s'est souvenu que récemment de l'existence d'Hans Erich Apostel). Parmi eux, certains méritent d'être qualifiés d'« exilés de l'intérieur », comme Karl Amadeus Hartmann, qui s'est « auto-interdit », ce qui n'a pas empêché ses biographes d'accorder à juste titre à cette « non-musique » une importance au moins aussi grande qu'aux musiques réellement écrites. Le silence fait décidément beaucoup de bruit : peut-être cette leçon de l'histoire a-t-elle été intuitivement ressentie par les créateurs de l'après-guerre, signataires de nombreuses œuvres « trouées de silence ».

Eric Denut

Samedi 9 octobre - de 15h à 19h

Amphithéâtre

Forum : *Le III^e Reich et la musique*
Animé par **Jeanne-Martine Vacher**

15h : projection

Documentaires et films d'archives

Musiques de la Seconde Guerre - De Nuremberg à Lidice
Documentaire de **Michel Huillard**, France, 1972

Films d'actualité du Bundesarchiv de Berlin :

Bayreuth prépare le festival, 1935

Inauguration de la IV^e Grande exposition d'art allemand, Munich, 1940

Concert de Noël des Jeunes filles hitlériennes, 1943

Jugend musiziert, 1944

Concert en plein air de la Ligue des jeunes filles allemandes, 1944

16h : table ronde

Avec **Georges-Arthur Goldschmidt**, écrivain, **Lionel Richard**, historien, **Pascal Huynh**, **Pierre Korzilius**, musicologues et commissaires de l'exposition *Le III^e Reich et la musique*

17h30 : concert**Richard Strauss** (1864-1949)*Stimmungsbilder op. 9* (1882-1884) – extraits

N° 1. Dans le sentier silencieux de la forêt

N° 4. Scènes des landes

Heinz Tiessen (1887-1971)*Zwei Phantasiestücke op. 26* (1918-1921)

Erinnerung

Florestan (Huldigung für R. Schumann)

Eduard Erdmann (1896-1958)*Fünf Klavierstücke op. 6* (1915-1918) – extraits

N° 1. Ernst und feierlich (dédié à son professeur, Heinz Tiessen)

N° 3. Sehr leicht, mit blasierter Grazie

N° 5. « Prptilpus », Eine Fuge (dédié à son chat)

Paul Dessau (1894-1979)*Guernica* (d'après Picasso) (1937)**Hanns Eisler** (1898-1962)*Klavierstück op. 8* (1925) – extrait

N° 2. Kräftig, energisch

Erwin Schulhoff (1894-1942)*Cinq Études de jazz* (1926) – extraits

N° 4. Tango

N° 5. Toccata sur le Shimmy : « Kitten on the Keys »

Boris Blacher (1903-1975)*Trois Pièces pour piano* (1943)

What about this, Mr Clementi ? (Allegro)

Moderato

Allegro moderato

Viktor Ullmann (1898-1944)*Klaversonate n° 7* (1944)

Allegro

Alla marcia, ben misurato

Adagio, ma con moto

Scherzo, Allegretto grazioso

Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied

Paul Ben-Chaïm (1897-1984)*Sonatina op. 38* (1946)

Allegretto grazioso

Improvisazione, andante liberamente rubando

Molto vivo

Jeff Cohen, piano**Viktor Ullmann : Terezín et la musique nouvelle**

Terezín fut et est pour moi une école de la forme. Autrefois, alors qu'on ne ressentait pas la force et le poids de l'existence matérielle, parce que le confort, cette magie de la civilisation, les refoulait, il était facile de créer la forme belle. Ici, où l'on doit surmonter la matière par la forme jusque dans la vie quotidienne, où toute la musicalité s'oppose diamétralement à ce qui nous entoure, ici, le véritable travail de maître – si l'on veut, comme Schiller, y voir le secret de l'œuvre d'art – c'est d'exterminer la matière par la forme, et c'est sans doute là la mission de l'homme en général, non seulement de l'homme esthète, mais aussi de l'homme moral. J'ai écrit relativement beaucoup de musique nouvelle à Terezín, la plupart du temps pour satisfaire aux besoins et aux désirs de chefs d'orchestre, de pianistes, de chanteurs, et pour satisfaire aussi, par là-même, aux besoins des activités de loisirs du ghetto. Il me semble tout aussi vain d'en faire la liste que de souligner qu'à Terezín, on ne pouvait pas jouer du piano tant qu'il n'y avait pas d'instruments. Il est d'ailleurs tout aussi inintéressant de mentionner aux générations à venir que nous avons manqué de papier à musique. La seule chose qu'il convient de souligner, c'est que Terezín a favorisé, et non entravé, mon travail musical, que nous n'avons pas fait que lancer nos plaintes aux fleuves de Babylonie, et que notre volonté culturelle était à l'image de notre volonté de vivre ; et je suis persuadé que tous ceux qui s'efforcèrent, dans la vie et dans l'art, d'arracher la forme à la matière récalcitrante me donneront raison.

Viktor Ullmann

Préface de l'édition Schott de ses sonates pour piano, également présente dans les *Vingt-six Critiques sur les manifestations musicales à Terezín* (édition commentée par Ingo Schulz, Hambourg, 1993 ; traduction Martine Paulauskas).

Samedi 9 octobre - 20h

Salle des concerts

Kurt Weill (1900-1950)*Der Silbersee, ein Wintermärchen* – extraits
23'*Symphonie n° 2*

Sostenuto - Allegro molto

Largo

Allegro Vivace - Alla Marcia - Presto

28'

entracte

Die sieben Todsünden (Les Sept Péchés capitaux),

ballet avec chant *

Livret de **Bertolt Brecht** sur une idée de **Boris Kochno**

Prologue

La Paresse

L'Orgueil

La Colère

La Gourmandise

La Luxure

L'Avarice

L'Envie

Épilogue

35'

Nancy Gustafson, soprano ***Douglas Nasrawi**, ténor ***Donald George**, ténor ***Henk Neven**, baryton ***Matthias Hoelle**, basse ***Orchestre Philharmonique de Radio France****Kirill Karabits**, direction

Coproducteur Cité de la musique, Radio France

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

Durée du concert (entracte compris) : 2h

Outre ses origines juives et ses sympathies politiques de gauche (précisons que s'il milita au sein des milieux révolutionnaires lors de ses premiers mois d'études passés à Berlin en 1919, il ne fut jamais engagé par la suite à l'extrême gauche, contrairement à Hanns Eisler), c'est le succès de Kurt Weill sur les scènes théâtrales de la République de Weimar (principalement avec *L'Opéra de quat'sous*, 1928) qui fit de lui une cible de choix lors de la montée du nazisme, à partir de 1929.

En février 1933, *Der Silbersee*, un « conte d'hiver » écrit en collaboration avec le dramaturge expressionniste Georg Kaiser, connaît un accueil chaleureux lors de sa création simultanée à Leipzig, Magdeburg et Erfurt. Mais au lendemain de l'incendie du Reichstag, Weill, qui figure sur une liste noire, doit fuir l'Allemagne. Il s'installe à Paris où il jouit d'une popularité née du succès du film de *L'Opéra de quat'sous* (1931), ainsi que de l'appui de nombreux soutiens et mécènes qui lui commandent sa *Deuxième Symphonie* et le ballet chanté *Les Sept Péchés capitaux*.

Kurt Weill
Der Silbersee

Composition : 1932-1933.

Création : le 18 février 1933 à Erfurt,
Magdeburg et Leipzig.Effectif : 2 flûtes (2 piccolos), 1 hautbois,
2 clarinettes, 1 basson – 2 trompettes,2 trombones – 1 harpe, 1 piano –
timbales – percussions – cordes.

Éditeur : Universal Edition.

Dernière œuvre de Kurt Weill créée sur le sol allemand avant l'exil du compositeur en février 1933, *Der Silbersee (Le Lac d'argent)* relève de la pièce avec musique, un genre que Weill avait exploré à partir de 1928, en compagnie de Bertolt Brecht. Elle marque l'ultime collaboration avec le dramaturge expressionniste Georg Kaiser, avec lequel le compositeur avait tissé des liens étroits depuis 1924 dans le cadre de sa réflexion sur la rénovation de l'opéra. Dans *Royal Palace* (livret d'Yvan Goll, 1926) et *Le Tsar se fait photographe* (1927), Weill avait soumis son écriture à des idiomes neufs dans le domaine lyrique, le cabaret et la revue ; ceux-ci devaient alimenter la veine réaliste de la seconde partie des années vingt. Il s'était également attaché dans sa première grande œuvre pour la scène, *Der Protagonist* (1925), à resserrer le drame en une forme où la musique faisait partie intégrante de l'action, ne se limitant plus à un rôle illustratif. Ces réflexions, nées de l'enseignement de Busoni fondé sur le retour à un certain classicisme, tendaient à bannir le pathos de l'opéra romantique au profit d'un genre dans lequel la voix arbore un profil sonore, et l'écriture instrumentale un profil athématique.

Le sous-titre du *Lac d'argent*, « Un conte d'hiver » (*Ein Wintermärchen*), renvoie de manière explicite à Heinrich Heine (*Deutschland, ein Wintermärchen*). Il désigne une parabole moderne qui inscrit l'expressionnisme de Kaiser dans le réalisme social de la fin de la République de Weimar. À travers la rencontre de deux individus que tout oppose, un chômeur et un policier, Kaiser confronte les valeurs morales à la cupidité et à l'égoïsme, le matérialisme à la régénération. L'argent est présenté comme une chimère (à travers le personnage de l'agent de loterie), l'action isolée de l'individu qui triomphe d'une société inhumaine fournissant la clé de la Connaissance. Pendant symboliste des propositions marxistes défendues à la même époque dans les pièces didactiques de Brecht et Hanns Eisler, *Le Lac d'argent* témoigne de l'engagement contrasté des intellectuels face à l'effondrement des valeurs. L'ouverture oppose deux épisodes au sein d'une forme ABA, un mouvement tourbillonnant sur figure obstinée et un choral de trompette au motif pointé. De même que dans l'entracte n° 4a, on y trouve les traits rhétoriques du Weill européen : le galbe mélodique, la récurrence des rythmes de danse, l'harmonie fondée sur les enchaînements de quarts et quintes, les frottements mélodiques. L'introduction de l'acte II adopte un profil dramatique affirmé par ses contrastes de timbre et de hauteur. L'interrogation renvoie à l'amitié scellée entre Olim et Severin ; le lever de rideau présente à travers une texture tenue le personnage énigmatique de Fennimore. L'introduction du III^e acte reprend avec une frénésie décuplée la structure motivique de l'ouverture, annonçant le dénouement prochain de l'action et l'entrée en scène des deux escrocs, Luber et Laur. Ceux-ci demandent à Fennimore de les divertir. Elle s'exécute en dansant une *Totentanz*. Avant sa conclusion apaisée, *Le Lac d'argent* absorbe en un paradigme dramatique et musical les tensions sociales d'un monde en perdition.

Symphonie n° 2 À Paris, Weill est le protégé de deux grandes familles de l'aristocratie, Charles et Marie-Laure de Noailles qui seront à l'origine de la commande des *Sept Péchés capitaux*, et la princesse de Polignac, commanditaire de nombreuses pièces musicales de l'entre-deux-guerres créées

Composition : 1933-1934.
Création : le 11 octobre 1934 par
l'Orchestre du Concertgebouw
d'Amsterdam sous la direction
de Bruno Walter.
Effectif : 2 flûtes (2 piccolos),
2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons –
2 cors, 2 trompettes, 2 trombones –
timbales – cordes.
Éditeur : Schott.

dans son salon. Un concert triomphal donné à la Salle Gaveau, en décembre 1932, avait hâté ces rapprochements. En janvier 1933, Weill ébaucha les plans d'une seconde symphonie (la première datait de 1921) qui sera terminée un an plus tard. Le compositeur se trouvait alors dans une situation financière préoccupante, étant privé de ses droits d'auteur. Cette tension apparaît au grand jour dans une lettre adressée à Lotte Lenya dans laquelle Weill fustige les délais de paiement de la princesse de Polignac : « *Je suis décidé à la pendre à un tuyau de son orgue si elle ne me donne pas mon argent.* »

Première œuvre instrumentale d'envergure après de longues années consacrées au théâtre musical, elle fut abordée par son auteur comme le moyen idéal de contrôler son propre style. Il faut l'analyser comme un propos indissociable des réflexes de la scène. Si l'on prend en compte ses gestes oratoires, elle se rapprocherait du précoce *Concerto pour violon* (1924), annonciateur des moyens dramatiques de l'opéra.

L'effectif mozartien et la texture mendelssohnienne tendent à ranger la symphonie dans un schéma néoclassique. La forme sonate dans le mouvement initial et le profil cyclique dans les deux derniers structurent une œuvre unifiée par la cellule rythmique exposée dans le *Sostenuto* initial. Dominé par la couleur des cordes, l'*Allegro molto* oppose un thème soutenu par les vents à une mélodie de violon. La fin du mouvement est marquée par la prééminence du rythme de boléro. Le *Largo* se déroule telle une marche funèbre tandis que l'esprit de la tarentelle enveloppe l'*Allegro vivace* conclusif.

Die sieben Todsünden En janvier 1933, Boris Kochno fonde avec George Balanchine « Les Ballets 1933 », compagnie soutenue par le mécène Edward James. Le premier spectacle, donné le 7 juin au Théâtre des Champs-Élysées, réunit un *Prologue* de Vittorio Rieti, un ballet intitulé *Mozartiana* dans des décors et costumes de Christian Bérard, *Les Songes*, ballet de Darius Milhaud et *Les Sept Péchés capitaux*, de Kurt Weill et Bertolt Brecht dans des décors et costumes de Caspar Neher. Après avoir décliné différentes formes scéniques depuis 1924, Weill explore ici les potentialités dramaturgiques

Composition : 1933.
Création : le 7 juin 1933 au Théâtre des Champs-Élysées par l'Orchestre symphonique de Paris sous la direction de Maurice Abravanel, décors et costumes de Caspar Neher, chorégraphie de George Balanchine.
Effectif : 2 flûtes (2 piccolos), 1 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson – 2 cors, 2 trompettes, 1 trombone, 1 tuba – 1 harpe, 1 piano, 1 banjo (guitare) – timbales – percussions – cordes.
Éditeur : Schott.

du « ballet chanté ». L'ultime collaboration avec Brecht marque de fait la conclusion du théâtre musical berlinois avant l'exploration des formes du *musical theater* à Broadway. Soucieux d'introduire « *une idée philosophique, une attitude humaine* » dans ce nouveau projet, Weill, qui s'était attaqué avec son partenaire Brecht à la jouissance « *culinaire* » de l'opéra romantique dans *L'Opéra de quat'sous* (1928) et *Mahagonny* (1927-29), accueille avec enthousiasme cette fable musicale. Brecht y présente l'individu prisonnier au sein de la société capitaliste d'une chape morale qui contrecarre l'épanchement de sa personnalité. Ceci le conduit à réfréner ses instincts et donc les péchés capitaux, considérés pourtant comme bénéfiques.

La fable s'inscrit dans un itinéraire de drame à stations, dont la dramaturgie est fondée sur la distanciation créée par la dualité de l'individu. Les deux entités corporelles (Anna I, l'impresario et Anna II, l'artiste) reflètent les ambivalences de l'être humain (« *Ma sœur a du charme, moi j'ai le sens pratique. Elle est un peu toquée, j'ai les deux pieds sur terre* »).

Brecht situe l'action dans une Amérique matérialiste et petite-bourgeoise (dont l'idéal est de réunir les fonds nécessaires à la construction d'un pavillon familial), monde qu'il abhorre mais dont l'Allemagne des années vingt avait encensé la modernité du mode de vie en s'appuyant son modèle économique.

Weill amplifie dans sa partition les mécanismes de distanciation en campant la famille d'Anna sous les traits d'un quatuor vocal masculin, le rôle de la mère étant tenu par une basse. La famille accompagne à distance le périple des deux sœurs dans les villes du Nord en délivrant depuis la Louisiane force commentaires de nature morale. À mesure que s'accomplit la mission des deux sœurs, celle de réunir l'argent nécessaire sans commettre de péchés, les moyens musicaux employés par le compositeur s'amplifient. Mais l'apothéose liée au « résultat » contraste avec l'épilogue interrogatif, dominé par la figure rythmique génératrice de l'introduction.

Pascal Huynh

entracte

Dimanche 10 octobre - 16h30

Salle des concerts

Richard Wagner (1813-1883)

Die Meisteringer von Nürnberg (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*)

Prélude
9'

Robert Schumann (1810-1856)

Concerto pour violon en ré mineur

In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo
Langsam
Lebhaft, doch nicht schnell
31'

Anton Bruckner (1824-1896)

Symphonie n° 4 en mi bémol majeur « Romantique » A 95 – version de 1878-80

Allegro molto moderato. Bewegt, nicht zu schnell
Andante, quasi allegretto
Scherzo. Bewegt
Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell.
70'

David Grimal, violon

Orchestre du Conservatoire de Paris

Oswald Sallaberger, direction

Coproduction Cité de la musique, Conservatoire de Paris

Durée du concert (entracte compris) : 2h30

Le nazisme et l'histoire de la musique Wagner, Bruckner, Schumann

Les totalitarismes du XX^e siècle n'ont pas eu comme unique prétention de dominer le présent, mais également de déterminer la relation à l'histoire ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les nazis aient cherché à marquer de leur empreinte la manière dont devait être abordé le patrimoine musical. Dès 1920, des critiques et musicologues proches des milieux politiques conservateurs multiplient les interprétations « polarisantes » de la tradition. Dans une revue comme la *Zeitschrift für Musik* (créée en 1834 par un certain Robert Schumann), le critique Alfred Heuss n'aura de cesse d'opposer une tradition germanique « pure » à une « fausse » tradition, sous influence « étrangère », considérée comme particulièrement néfaste lorsqu'elle est le fait de musiciens d'origine juive. Ce mouvement culminera avec la publication en 1932 du livre raciste *Musik und Rasse* (*Musique et race*) de Richard Eichenauer : toute trace de critique ou de musicologie y disparaît sous un fatras de considérations dignes du pire Wagner lorsque ce dernier se faisait théoricien.

Avec la nomination en janvier 1933 de Hitler à la Chancellerie, il n'est plus question que de propagande. La coercition sur la création s'appuie sur un panthéon de figures et d'œuvres tutélaires, au premier rang desquelles se trouvent Wagner et Bruckner. On connaît les liens quasi familiaux qui liaient Bayreuth au sommet du pouvoir nazi ; c'est par exemple sur les deniers propres de la Chancellerie que le Festival retrouve alors une stabilité financière. La radio nationale allemande utilise à partir de 1934 la figure du compositeur pour mettre en avant une personnalité exemplaire par ses qualités « germaniques », sa pensée politique et idéologique, dans un curieux mélange de retransmissions de grande tenue (en direct de Bayreuth) et de propagande. Bruckner sera quant à lui un compositeur choyé par les orchestres allemands. Le 6 juin 1937, Hitler inaugure son buste au Walhalla de Regensburg aux sons du mouvement lent de sa *Huitième Symphonie*.

À cette première reconnaissance devait faire suite la transformation de St Florian, la ville où Bruckner avait été organiste, en un second Bayreuth, et Linz, son lieu de résidence, en un centre culturel de la germanité. Il n'est pas jusqu'à Schumann, dont les derniers moments auraient pu ternir le souvenir auprès des hérauts de la « grande race allemande », qui n'ait été instrumentalisé par les nazis. Dans sa biographie de 1941, Wolfgang Boetticher défend la thèse d'un Schumann antisémite et prend pour cela à témoin certaines dissensions avec Mendelssohn et une franche hostilité envers Meyerbeer.

Mais au-delà de leur rayonnement personnel, ce sont certaines œuvres de ces trois compositeurs qui ont vu l'histoire de leur réception particulièrement influencée par le contexte particulier de cette époque.

Richard Wagner *Prélude des Maîtres chanteurs de Nuremberg*

Composition : 1862-1868.
Création : le 21 juin 1868 au Théâtre de
la Cour à Munich.
Effectif : 3 flûtes,
2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons –
4 cors, 3 trompettes, 3 trombones,
1 tuba – timbales – harpe – cordes.

Ainsi les *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner, devenu parangon de l'œuvre nationaliste et, à ce titre, représenté à haute dose sur les scènes allemandes entre 1933 et 1944. Il ne pouvait en être autrement s'agissant d'un opéra qui se voulait une représentation du génie du « Volk » allemand, sans cesse capable de se renouveler face aux mesquineries du conservatisme. Le prélude de l'opéra plante le décor de cet antagonisme par un contraste thématique audible dans l'exposition de ce qui s'apparente, selon le musicologue Carl Dahlhaus, à une « forme lisztienne » (c'est-à-dire l'association en un mouvement unitaire de la forme sonate classique et du déroulement d'une symphonie).

Robert Schumann
Concerto pour violon

Composition : 1853. Effectif : 2 flûtes,
2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons –
2 trompettes, 2 trombones –
timbales – cordes.

Le *Concerto pour violon* de Schumann fait également partie des œuvres dont l'histoire de la diffusion a été influencée par les circonstances politiques. De vingt-cinq ans l'aîné de celui de Brahms, il a été lui aussi inspiré par le jeu du virtuose Joseph Joachim ; on reconnaîtra à l'audition le souci dans l'écriture (notamment du premier mouvement) de mettre en valeur la technique du soliste, à défaut de rechercher l'innovation formelle. Cette accointance avec un musicien d'origine juive, qui gênait tant les nazis dans leur appropriation de Brahms, les troubla moins dans le cas de l'opus schumannien. Joachim était en effet soupçonné d'avoir empêché la diffusion de cette œuvre pour mieux assurer celle du célèbre *Concerto* de Mendelssohn. Exemplarisé au titre du chef-d'œuvre germanique injustement méconnu, l'opus schumannien reçut l'honneur d'une édition et d'une création en 1937 avant d'être activement soutenu dans les salles de concert du Reich. Avec le recul, il ne fait guère de doute pourtant que ce privilège relevait plus d'une instrumentalisation du passé que d'une reconnaissance particulière pour cette pièce. Celle-ci n'a jamais manqué en effet, depuis sa composition à la fin de la vie de Schumann, d'être quelque peu problématique. Si les deux premiers mouvements de l'œuvre (qui se développe, selon la découpe habituelle d'un concerto, en trois mouvements) se plient sans surprise aux traditions du genre, le dernier a été l'objet d'une série de modifications. Après la « révision » effectuée par les éditeurs (notamment avec l'aide de Hindemith, passée sous silence au vu des circonstances), c'est une partie de violon « améliorée » qui est désormais couramment exécutée.

Anton Bruckner
Symphonie n° 4

Composition : 1874/1878/1880.
Dédicace : au prince Constantin
Hohenlohe. Création : le 20 février
1881 à Vienne par Hans Richter
(direction). Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois,
2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors,
3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba –
timbales – cordes.

La *Quatrième Symphonie* de Bruckner, surnommée « Romantique » à cause du programme aux évocations fantastiques élaboré par le compositeur, faisait partie des chevaux de bataille de nombreux orchestres dans l'Allemagne nazie, et particulièrement du Bruckner-Orchestra. Cet orchestre de la radio de Linz, créé en 1943, devait à terme rivaliser avec ceux de Vienne et de Berlin. On peut cependant douter que cette phalange, dont le recrutement était soumis aux contraintes de l'époque, se soit révélée capable de maîtriser correctement l'intensité dramaturgique de ce chef-d'œuvre d'expressivité et de

cohérence. Fondée sur un motif générateur qui, exposé dès le thème initial, irrigue l'ensemble de l'écriture, la symphonie se déploie en quatre mouvements en suivant de manière informelle le récit d'une journée dans la forêt germanique. À la découpe traditionnellement contrastée se substitue un enchaînement de parties assez proches par leur tonalité « romantique », dont l'inspiration trace comme une ellipse dans le siècle : au mouvement initial typiquement « brucknérien » (d'une solennité radieuse) succède une marche funèbre proche de Schubert, suivie d'un scherzo « pré-mahlérien », avant que l'œuvre ne se conclue par un franc hommage au romantisme de Weber.

Eric Denut

Mardi 12 octobre - 20h

Salle des concerts

Giacomo Meyerbeer (1791-1864)*Robert le diable*

Ouverture

3'

Felix Mendelssohn (1809-1847)*Concerto pour violon n° 2 en mi mineur, op. 64*

Allegro molto appassionato

Andante

Allegretto non troppo – Allegro molto vivace

26'

entracte

Gustav Mahler (1860-1911)*Das Lied von der Erde (Le Chant de la terre)*

Das Trinklied vom Jammer der Erde

Der Einsame im Herbst

Von der Jugend

Von der Schönheit

Der Trunkene im Frühling

Der Abschied

65'

Laurent Korcia, violon**Ekaterina Gubanova**, mezzo-soprano**Adam Zdunikowski**, ténor**Sinfonia Varsovia****Tadeusz Wojciechowski**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 2h05**

Les trois compositeurs réunis dans ce programme ont fait l'objet d'un acharnement idéologique dans la politique musicale nationale-socialiste. La figure de Meyerbeer est évoquée dans le contexte du séjour parisien de Richard Wagner. Ce dernier, malgré les échanges qu'ils aient pu avoir, s'est empressé par la suite de dénigrer le compositeur de Robert le diable. Les théoriciens antisémites ne manquèrent pas d'amplifier cette querelle à des fins de propagande.

Le régime nazi ne ménagea pas non plus ses efforts pour effacer le souvenir de Felix Mendelssohn, dont la famille était d'origine juive. Dans la nuit du 9 au 10 novembre 1936, le monument édifié en son honneur en 1892 devant le Gewandhaus de Leipzig fut démantelé. La même année, la rue portant son nom fut rebaptisée rue Anton Bruckner. Enfin, une série de commandes officielles devant donner naissance à un Songe d'une nuit d'été « aryen » fut initiée.

Si le compositeur fait également l'objet d'un rejet de caractère racial, Hitler a toujours conservé une certaine estime pour Mahler chef d'orchestre, notamment dans la production de Tristan und Isolde mis en scène par Alfred Roller, spectacle qu'il avait vu à l'Opéra de Vienne lors de ses années d'apprentissage avant la Première Guerre mondiale.

Parue dans la foulée des Journées musicales du Reich de 1938 et de son congrès sur « Musique et race », l'étude de Karl Blessinger Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Trois chapitres du Judaïsme dans la musique comme clé pour l'histoire de la musique du XIX^e siècle (1939) fut abondamment citée dans les ouvrages postérieurs, notamment dans le Dictionnaire des Juifs dans la musique (1940).

L'auteur fait remonter au XIX^e siècle l'influence nocive du judaïsme dans la musique. Blessinger distingue trois époques représentées par trois compositeurs emblématiques : Mendelssohn, « le Juif assimilé », Meyerbeer, le « Juif affairiste sans scrupules » et Mahler, le « type fanatique du rabbin d'Europe de l'Est ». Le livre de Blessinger fut réédité en 1944 sous le titre plus concis Judaïsme et musique.

Giacomo Meyerbeer

Ouverture de Robert le diable

Création : le 21 novembre 1831 à l'Académie Royale de Musique (Paris) sous la direction de François Habeneck.
Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 trombone basse, 1 ophicléide – timbales – percussions – 2 harpes, 1 orgue – cordes.

Créé à l'Académie Royale de Musique, *Robert le diable* sacrifie au goût du grand opéra français des années trente, représenté notamment par Aubert (*Gustave III*, 1833), Halévy (*La Juive*, 1835) et Meyerbeer (*Les Huguenots*, 1836) : structure en cinq actes, livret d'Eugène Scribe, sujet littéraire inspiré du Moyen Âge, présence du fantastique, union du sublime et du grotesque.

L'ouverture établit, en usant d'un dramatisme exacerbé, un climat sombre et menaçant. Elle prépare l'action à venir sans recourir à des développements thématiques ambitieux. Le motif principal, exposé *fortissimo* aux trombones, est fondé sur un arpège descendant d'*ut* mineur. Associé au personnage de Bertram, le père du duc de Normandie, il s'oppose à un second motif aux cordes et bois représentant la figure d'Alice, sœur de Robert. Le jeu entre les deux thèmes donne matière à un *fugato* qui se conclut sur un *tutti*, transition vers l'introduction du premier acte. L'accueil triomphal de l'opéra, le 21 novembre 1831, devait faire de Meyerbeer le compositeur le plus fêté de sa génération.

Cécile Duchesne

Felix Mendelssohn

Concerto pour violon n° 2

Composition : 1838-1844.
Dédicace : à Ferdinand David.
Création : le 13 mars 1845 au Gewandhaus de Leipzig par Ferdinand David (violon) et Niels Gade (direction). Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – cordes.

Terminé le 16 septembre 1844 et créé au Gewandhaus de Leipzig le 13 mars 1845 par le violoniste Ferdinand David et le chef d'orchestre Niels Gade, le *Concerto pour violon n° 2* est la dernière œuvre pour orchestre à avoir été composée par Felix Mendelssohn. Ce dernier avait déjà à son actif un premier concerto pour violon (1822), trois concertos pour piano (1822, 1831 et 1837), deux concertos pour deux pianos (1823 et 1824) et un concerto pour violon et piano (1823). Parmi cette production ambitieuse, le *Second Concerto* pour violon est resté la composition la plus célèbre, d'abord pour ses qualités lyriques incontestables, mais aussi pour les innovations formelles qui le libéraient des conventions classiques (omission de l'exposition d'orchestre pour le premier mouvement, cadence placée à la fin du développement plutôt qu'à la réexposition, enchaînement des mouvements, rappel du thème du premier mouvement dans l'introduction du finale). Ce *Concerto* a également marqué les exemples romantiques ultérieurs – et en particulier celui de Brahms – pour les figures violonistiques qu'il utilise, à la fois intégrées dans

le style propre de Mendelssohn, mais se situant en même temps à l'avant-garde de la virtuosité romantique. Ses contemporains ont même décrit une véritable collaboration entre compositeur et interprète. « *Mendelssohn*, écrit à ce propos Isabelle Talayrac d'Eckhardt, la petite fille de Ferdinand David, *venait de composer son Concerto pour violon, et il y eut un échange de vues entre l'auteur et le virtuose au sujet de quelques passages et de la manière dont il convenait qu'ils fussent écrits, en vue de l'exécution au violon. Mendelssohn se montra en cette occasion d'une modestie touchante, s'en remettant, pour trancher certaines questions, au jugement de David et de Gade* ».

En revanche, la synthèse classique/romantique qui marque si nettement ce *Concerto* n'appartient qu'à lui. Mendelssohn s'était en effet saisi des auteurs que l'on commençait à considérer à son époque comme classiques (il venait de diriger à Londres, entre mai et juillet 1844, six concerts de Bach à Beethoven) pour revendiquer l'histoire comme un nouveau facteur de modernité. Il réussissait dès lors aussi bien à crédibiliser son romantisme – il est vrai quelquefois à la limite de l'académisme... – qu'à trouver dans le passé un champ nouveau d'immatérialité : celui de la légende.

Emmanuel Hondré

Gustav Mahler

Das Lied von der Erde

Composition : 1908.
Création : le 20 novembre 1911 à Munich sous la direction de Bruno Walter, avec William Miller (ténor) et Mme Charles Cahier (alto).
Effectif : 3 flûtes/piccolos, 3 hautbois (dont cor anglais), 5 clarinettes, 3 bassons (dont contrebasson) – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba – timbales – percussions – glockenspiel – célesta – mandoline – 2 harpes – cordes.

La Chine fascine l'Occident depuis plusieurs siècles. À ce titre, la chronique des missions jésuites implantées dans l'Empire du Milieu, à partir notamment de 1581, constitue assurément l'un des chapitres les plus fascinants de l'histoire de l'humanité, car cette rencontre entre deux civilisations que tout séparait a priori a donné quelques fruits d'une beauté et d'un intérêt qu'on ne pouvait immédiatement soupçonner. Depuis cette époque, l'Occident n'est donc pas du tout étranger à la civilisation chinoise dont il a méticuleusement recensé tous les aspects. Pourtant, à côté des transcriptions épigraphiques aussi rigoureuses que savantes, de libres adaptations des grands textes littéraires chinois ont circulé en Occident jusqu'à peu. Les exigences d'authenticité qui gouvernent aujourd'hui l'édition rendraient sans doute inconcevable la parution d'un recueil tel que *La Flûte chinoise*. Hans Bethge (1876-1946) y

rassembla quatre-vingt-trois poèmes de l'ancienne Chine, adaptés eux-mêmes de traductions allemandes, anglaises et françaises. Cette liberté prise avec les textes – dont beaucoup sont de Li Tai Po (701-702) – n'a pas empêché ce livre d'exercer une réelle influence sur la culture allemande. Si l'anthologie donna naissance à la monumentale composition de Mahler, elle fournit aussi à Webern quelques poèmes, qu'il mit en musique dans ses opus 12 et 13, entre 1915 et 1918. La composition de *Das Lied von der Erde* (*Le Chant de la terre*) occupa Mahler de 1907 à 1908. Dans la lecture de *La Flûte chinoise*, le compositeur, accablé par les épreuves de la vie (décès de sa fille, maladie, démission forcée de l'Opéra de Vienne), trouva sans doute un réconfort, mais aussi la confirmation de ses angoisses.

L'œuvre est une symphonie – elle se place chronologiquement entre la *Huitième* et la *Neuvième* et sera la dernière à utiliser la voix. Pour preuve, nous semble-t-il, de ceci, son dernier volet, *Der Abschied* (*L'Adieu*), dure près de trente minutes, soit la moitié de l'ensemble ; de même, les trois mouvements qui sont les plus courts peuvent effectivement faire office de scherzo.

Dans cette œuvre, on pourra négliger, sans pour autant l'ignorer, le recours aux modes chinois (ou plus précisément pentatoniques), qui n'est qu'épisodique. De fait, ce *Chant* doit être placé dans la perspective de la musique romantique allemande dont il est à la fois l'un des derniers éclats et l'un des plus accomplis. Les moments rythmés par des sursauts d'enthousiasme (comme celui par lequel s'ouvre la partition) y alternent avec d'autres, comme *Der Einsame im Herbst* (*Le Solitaire en automne*), où s'entend l'abattement le plus profond. « *Mon cœur est fatigué* », dit le poète dans ce deuxième mouvement. Et rien, pas même les « divertissements » que sont les mouvements trois à cinq, ne viendra dérider cette certitude. Car dans le dernier volet (où il ajoute ses propres mots à ceux des vieux poètes), Mahler prend congé. Ainsi qu'on l'a dit, cette cérémonie des adieux se tiendra dans la durée. On entend alors un paradoxe des plus saisissants : l'invention est incessante, presque touffue, dans la conduite des idées musicales, pour dire l'inanité et le vide de la destinée de l'homme, au-delà des souffrances endurées, face à l'ordre consolateur de la nature.

Dominique Druhen

Vendredi 15 octobre - 20h

Salle des concerts

Franz Schreker (1878-1934)

Der Geburtstag der Infantin (*L'Anniversaire de l'Infante*) – version pour grand orchestre (1923)

Danse-pantomime d'après un conte d'**Oscar Wilde**

Reigen
Aufzug und Kampfspiel
Die Marionetten
Menuett der Tänzerknaben
Die Tänze des Zwerges
Mit dem Wind im Frühling
In blauen Sandalen über das Korn
Im roten Gewand im Herbst
Die Rose der Infantin
Nachklang

20'

Erwin Schulhoff (1894-1942)

Concerto pour quatuor à cordes et orchestre d'instruments à vent
Allegro moderato

Largo
Finale. Allegro con brio – Tempo di slow fox – Tempo come primo

21'

Concerto pour piano et petit orchestre op. 43

Molto sostenuto – Alla marcia maestoso
Sostenuto – Allegro alla Jazz – Subito sostenuto, ma alla breve
Alla singaresca – Tempo 1 (Allegro molto)

21'

entracte

Paul Hindemith (1895-1963)

Symphonie Mathis der Maler

Engelkonzert. Ruhig bewegt – Ziemlich lebhaft Halbe

Grablegung. Sehr langsam

Versuchung des heiligen Antonius. Sehr langsam, frei im Zeitmass –

Sehr lebhaft

25'

Sarah Nemtanu, violon

Laurent Manaud-Pallas, violon

Sabine Toutain, alto

Jean-Luc Bourré, violoncelle

Olli Mustonen, piano

Orchestre National de France

Lothar Zagrosek, direction

Coproduction Cité de la musique, Radio France

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

Durée du concert (entracte compris) : 2h20

Franz Schreker
Der Geburtstag der Infantin

Composition : 1908 (version pour orchestre de chambre) ; 1923 (version pour grand orchestre).

Création : le 27 août 1908 à Vienne par des membres des Philharmoniker sous la direction du compositeur (version pour orchestre de chambre) ; le 18 octobre 1923 à Amsterdam par l'Orchestre du Concertgebouw sous la direction de Willem Mengelberg (version pour grand orchestre).

Dédicace de la version pour grand orchestre : À Willem Mengelberg et à l'Orchestre du Concertgebouw.

Effectif de la version pour grand orchestre : 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba – percussions – 2 harpes – célesta – 4 guitares – 4 mandolines – cordes.

Éditeur : Universal Edition.

Depuis que ses nombreux opéras (il en a écrit neuf entre 1902 et 1932) retrouvent le chemin des scènes européennes, Franz Schreker n'est plus tout à fait l'inconnu qu'il était il y a encore vingt ans. Cette période de désintérêt ne doit pas faire oublier que Schreker fut un temps le compositeur d'opéra le plus joué sur les scènes germaniques, ce qui lui vaudra la reconnaissance de la République de Weimar qui lui confie la direction du Conservatoire de Berlin (entre 1920 et 1932). Avant cette carrière berlinoise, il avait été un brillant espoir de la modernité viennoise, appartenant à cette génération d'intellectuels et d'artistes qui, au début du XX^e siècle, contribuèrent à faire de Vienne un foyer d'intense activité culturelle. C'est l'un des groupes expressionnistes que comptait la capitale, la Wiener Sezession dirigée par Gustav Klimt, qui commanda au compositeur, en 1908, la musique d'accompagnement d'une pantomime, *Der Geburtstag der Infantin* (*L'Anniversaire de l'Infante*), basée sur la nouvelle d'Oscar Wilde. Créée à Vienne le 27 août 1908, l'œuvre ne fut pas reprise. Quinze ans plus tard, Schreker décida de la remettre en chantier : il la réorchestra, transformant la partition en une suite pour grand orchestre comportant plusieurs instruments inhabituels, notamment deux guitares et quatre mandolines. Cette nouvelle version fut créée le 18 octobre 1923 à Amsterdam, l'Orchestre du Concertgebouw étant dirigé par Willem Mengelberg, son dédicataire.

L'Anniversaire de l'Infante constitue assurément un pas décisif vers le style « sécessionniste » de son auteur (qui culminera dans son opéra *Der ferne Klang*, une réalisation qui le rendit célèbre du jour au lendemain en 1912), si l'on entend par ce terme la convergence d'éléments issus de l'impressionnisme musical français et du post-romantisme germanique. Il suffit pour s'en convaincre de suivre les fils élégants de l'écriture mélodique du premier numéro (« La Ronde »), les irrégularités « malhériennes » des accents rythmiques du quatrième (un menuet de « garçons danseurs ») ou la superposition du lyrisme tendre et des traits instrumentaux sarcastiques dans le cruel numéro « La Rose de l'Infante ».

Erwin Schulhoff Erwin Schulhoff est issu d'une vieille famille juive de Prague qui comptait parmi ses membres d'excellents musiciens. Après des études de piano et de composition auprès des meilleurs maîtres allemands (dont Max Reger), il est mobilisé dans l'armée autrichienne à l'occasion du premier conflit mondial, une expérience qui l'encouragera définitivement dans son engagement humaniste, puis marxiste. Compagnon un temps des avant-gardes berlinoises (en 1922-23), il adhère au parti communiste dans les années trente, et c'est en qualité de citoyen soviétique qu'il est interné par les nazis dans un camp de prisonniers, où il décède.

Concerto pour quatuor à cordes

Composition : 1930.
Création : le 9 novembre 1932 à Prague par la Philharmonie Tchèque dirigée par Vaclav Talich et le Quatuor Ondricek. Effectif : 1 piccolo, 1 flûte, 1 hautbois, 1 cor anglais, 1 clarinette, 1 clarinette basse, 1 basson, 1 contrebasson – 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, 1 tuba.
Première édition : Éditions Panton, 1961.

Le *Concerto pour quatuor à cordes* de 1930 est l'œuvre d'un créateur sous tension. Si, dans son écriture « savante », Schulhoff tente de mettre en application ses convictions politiques, il est cependant obligé pour survivre d'exercer une activité d'interprète pianiste et de compositeur de musique « légère ». Cette dichotomie a pour effet de rendre son style plus austère. Ainsi ce concerto de facture classique obéit-il aux lois les plus strictes du constructivisme musical : l'ensemble sonne comme une tentative ascétique de cohérence absolue, de « refoulement » de l'hédonisme. En projetant sur l'époque qui l'a vue naître une lumière crue, cette pièce met en valeur ses angles droits et pointus, augures du pire à venir.

Concerto pour piano op. 43

Composition : 1923.
Création : le 15 mars 1925 à Prague par la Philharmonie Tchèque dirigée par Vaclav Talich (piano : Karel Solc). Effectif : 1 piccolo, 1 flûte, 1 hautbois, 1 cor anglais, 1 clarinette, 1 clarinette basse, 1 basson, 1 contrebasson – 2 cors, 1 trompette – timbales – percussions – harpe – cordes.
Première édition : Éditions Panton, 1993.

Le *Concerto pour piano et petit orchestre* fait partie des œuvres berlinoises du compositeur. En un unique mouvement comprenant une succession d'indications agogiques, cette œuvre kaléidoscopique déploie différentes atmosphères, qui s'étendent du symbolisme post-debussyste aux emprunts stylistiques au jazz (qu'il avait découvert chez le peintre dada George Grosz), en passant par l'expressionnisme germanique et une esthétique popularisante (on reconnaîtra des modes pentatoniques et « tsiganes »). À la diversité harmonique fait pendant un souci de l'innovation sonore : la fin de la pièce mobilise

divers bruits incongrus et juxtaposés selon un « cadavre exquis » musical témoignant d'une perméabilité esthétique au monde qui l'environne, ainsi qu'aux aînés français comme Satie.

Paul Hindemith *Symphonie Mathis der Maler*

Composition : 1933-1934.
Création : le 12 mars 1934 à Berlin par le Berliner Philharmoniker sous la direction de Wilhelm Furtwängler.
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba basse – timbales – percussions – cordes.
Première édition : Schott, 1934.

De ce style « anguleux », dont il avait pourtant été le chantre opiniâtre dans les années vingt, Hindemith cherchera à s'éloigner dans la décennie suivante, qui verra naître en 1934 une de ses rares pièces symphoniques du « répertoire », la *Symphonie Mathis der Maler*. Chacun des trois mouvements de l'œuvre se rapporte aux panneaux du triptyque d'Issenheim : « Concert des anges » (qui deviendra l'ouverture de l'opéra homonyme), « Mise au tombeau » et « Tentation de saint Antoine ». Le destin du peintre Grünewald, contraint de prendre parti, peut se lire comme une métaphore de la situation problématique de Hindemith à cette époque. À vrai dire, l'ambiguïté de la relation de l'« apolitique » Hindemith avec les nazis remonte aux années vingt. Ses opéras expressionnistes déclenchent la fureur des milieux d'extrême-droite ; Hitler détestait l'opéra d'actualité *Neues vom Tage (Nouvelles du jour)*. En 1930, sous l'influence de Hans Severus Ziegler (qui sera, en mai 1938, commissaire de l'exposition « Musique dégénérée » à Düsseldorf), ses œuvres seront interdites au concert en Thuringe. Bien que soutenu par certains musiciens éminents (Furtwängler) et parfois proches du régime (Havemann), Hindemith n'est pas apprécié par les nouveaux régimes, qui ne manquent jamais une occasion de souligner l'origine « non aryenne » de son épouse. L'opposition au personnage et à sa musique se conclut par une « interdiction » en 1936 puis par la caricature de son œuvre dans l'exposition « Musique dégénérée ». L'année de l'exposition, alors que l'opéra *Mathis der Maler* est finalement créé à Zürich, Hindemith se résigne à quitter l'Allemagne.

Eric Denut

Samedi 16 octobre - 15h

Amphithéâtre

15h : Opéra et III^e Reich

Documentaire écrit par **Claire Alby** et **Gérald Caillat**,
réalisé par **Gérald Caillat**
France, 1997, 52 minutes

Plus encore que le théâtre ou le cinéma, c'est l'opéra qui fut considéré par le III^e Reich comme le meilleur vecteur pour exalter les « valeurs allemandes ». Aussi, le national-socialisme, qui se mit lui même en scène comme un opéra, fit de cet art la base de sa politique culturelle.

On peut se demander pourquoi tant d'artistes ont collaboré pendant plus de dix ans avec un régime totalitaire. Si certains ont subi la fascination perverse du nazisme, la majorité était sans travail suite à la crise de 1929 et Hitler leur commanda des œuvres. Il faut également prendre en compte l'habileté de Goebbels, ministre de la Propagande et de l'Information, à cacher derrière l'exaltation esthétique de compositeurs comme Wagner les objectifs politiques criminels du nazisme : il s'agissait d'en appeler aux pulsions pour empêcher l'intervention de la raison.

Le documentaire *Opéra et III^e Reich* se propose de retracer l'histoire des rapports entre l'opéra et le régime nazi de 1933 à 1944, d'après des images d'archives, des documents de propagande et des films culturels ou de fiction, entrecoupés d'interventions de philosophes contemporains qui analysent ces images et brisent le discours nazi.

16h30 : Jonny spielt auf

Opéra de **Ernst Krenek** (filmé par l'ORF)
Mise en scène de **Herbert Wernicke**
Autriche, 2002, 113 minutes

Torsten Kerl, ténor (Max)**Nancy Gustafson**, soprano (Anita)**Bo Skovhus**, baryton (Jonny)**Peter Weber**, baryton (Daniella)**Ildikó Raimondi**, soprano (Yvonne)**Orchestre et Chœur de l'Opéra de Vienne****Seiji Ozawa**, direction

Dès sa création en 1927 à Leipzig, l'opéra *Jonny spielt auf*, de Ernst Krenek, connut un immense succès public. Ernst Krenek conçut cette œuvre comme une sorte de drame de l'artiste : le compositeur Max, au centre de l'œuvre, représente l'intellectuel brimé d'Europe centrale qui parvient à sortir de ses inhibitions grâce à un acte de libre arbitre. Il est opposé à Jonny, musicien noir, qui incarne la pure vitalité, l'homme heureux et sans complexe de l'Ouest. Fasciné par son insolence, le public ne retint que cette seconde figure qui répondait à un désir d'ouverture vers l'Ouest et de régénération de la société. Le vol par Jonny d'un violon Amati, objet culturel précieux, symbolise la rencontre de la culture musicale de l'ancien monde et de celle du Nouveau Monde, le jazz. Ce sont d'ailleurs les numéros de jazz qui produisirent la plus forte impression. Immédiatement, les nationaux-socialistes s'attaquèrent violemment à cette œuvre qualifiée de « souillure négro-judaïque », en dénonçant son appartenance au genre du *Zeitoper* (opéra d'actualité qui introduisait sur scène les outils de la modernité – téléphone, automobile) et les influences du jazz, musique abhorrée, dans le genre sérieux de l'opéra. Rapidement interdit en Allemagne, l'opéra valut à son auteur d'être classé parmi les compositeurs « dégénérés ».

Samedi 16 octobre - 20h

Salle des concerts

Karl Amadeus Hartmann (1905-1963)
Kammerkonzert (Concerto de chambre), pour clarinette solo, quatuor à cordes et orchestre à cordes *

Introduction
 Tanz-Variationen
 Fantasie
24'

Concerto funebre, pour violon solo et orchestre à cordes **

Introduction. Largo
 Adagio
 Allegro di molto
 Choral. Langsamer Marsch
22'

entracte

Béla Bartók (1881-1945)
Divertimento pour orchestre à cordes

Allegro non troppo
 Molto adagio
 Allegro assai
30'

Lars Wouters van den Oudenweijer, clarinette *

Augustin Dumay, violon **

Candida Thompson, premier violon

Amsterdam Sinfonietta

Durée du concert (entracte compris) : 1h45

Hartmann, Bartók et le III^e Reich

Karl Amadeus Hartmann Peu de compositeurs allemands ont réagi de l'intérieur contre le régime nazi. C'est pourquoi l'attitude de Karl Amadeus Hartmann est un modèle de comportement humain face à la terreur hitlérienne. Né en 1905 à Munich, où il mourra en 1963, il se retira de la vie publique dès 1933 pour ne réapparaître qu'en 1945, fondant les concerts Musica Viva pour révéler la musique contemporaine mondiale à ses concitoyens. Sa propre musique prend sa source autant chez Béla Bartók que dans la Seconde École de Vienne. Élève de Hermann Scherchen et Anton Webern, marqué par l'héritage de Gustav Mahler et Alban Berg, Hartmann n'a pas pratiqué le sérialisme qu'il défendait pourtant mais a développé un style éminemment personnel.

Quarante et un an après sa mort, ce grand symphoniste reste inexplicablement méconnu hors d'Allemagne. Musicien engagé, pacifiste dans l'âme, Hartmann abhorrait les extrémismes pour avoir été le témoin du putsch de Hitler puis de la montée du nazisme et de la signature du pacte germano-soviétique. Dans sa création convergent des musiques condamnées par le III^e Reich, chants hébreux, musiques ethniques, hymnes révolutionnaires communistes, ainsi que des motifs recueillis chez Mahler, Berg ou Webern. C'est ainsi qu'il a rendu plusieurs hommages à un musicien que le même engagement pacifiste a conduit à l'exil, Béla Bartók.

Kammerkonzert Le *Concerto de chambre* pour clarinette, quatuor à cordes et orchestre à cordes est le troisième des six concertos que Karl Amadeus Hartmann a composés entre 1932 et 1955. Après le *Concertino pour trompette et orchestre d'instruments à vent* (1932-1933), que Hartmann reprendra en 1949 sous forme de *Concerto pour deux trompettes, ensemble d'instruments à vent et contrebasse* avant de le retravailler en 1950 pour en faire sa *Symphonie n° 5* ou « *Symphonie concertante* » et, en 1933-1935, une page pour violoncelle et orchestre, malheureusement perdue, le *Kammerkonzert* est

Composition : 1930-1935.

Dédié à Zoltán Kodály.

Création : le 17 juin 1969 à Zurich par

Hans Rudolf Stalder (clarinette),

le Tonnhalle-Quartett et l'Orchestre

de la Tonnhalle de Zurich dirigés

par Rudolf Kempe. Effectif : cordes.

Éditeur : Schott.

de quatre ans antérieur au *Concerto funebre*, qui sera lui-même suivi d'un *Concerto pour piano, instruments à vent et percussion* (1953) puis d'un *Concerto pour alto, piano, instruments à vent et percussion* (1955). Conçu sous la République de Weimar et achevé deux ans après la prise de pouvoir de Hitler, le *Concerto de chambre* a été relégué par Karl Amadeus Hartmann aux oubliettes de l'histoire, tout comme quantité d'œuvres écrites par le compositeur bavarois avant et pendant la Seconde Guerre mondiale. Heureusement préservée puis retrouvée à la fin des années soixante dans les archives de son auteur, cette partition aux élans généreux et contrastés n'a été jouée pour la première fois que six ans après la mort de Hartmann. La dédicace de ce concerto pour instrument soliste au compositeur hongrois Zoltán Kodály éclaire sur la présence d'éléments d'inspiration tzigane qui instillent à l'œuvre son caractère improvisé, notamment les cadences libres de l'*Introduction*, le mouvement central, *Danse avec variations*, emprunt de couleurs magyares, et la *Fantaisie* finale de nature virtuose et volontaire. Malgré ses aspects néoclassiques, avec ses grandes harmonies épicées et ses rythmes bondissants, cette grande pièce rhapsodique couvre un large éventail d'émotions et de timbres. Les deux mouvements extrêmes s'achèvent sur de paisibles épilogues contenant des mélodies parmi les plus accomplies de Hartmann.

Concerto funebre

Composition : 1939. Dédié au fils du compositeur. Création : en 1940 à Saint-Gall (Suisse) sous la direction d'Ernst Klug (première version) ; le 12 novembre 1959 à Braunschweig (Allemagne) par Wolfgang Marschner et l'Orchestre de la Staatstheater-Kapelle dirigés par Heinz Zeebe (version définitive).
Effectif : cordes. Éditeur : Schott.

Sombre et passionné, le *Concerto funebre* est l'une des œuvres les plus bouleversantes du XX^e siècle allemand. Il a été conçu sous le titre *Musik der Trauer (Musique de deuil)* dans les premiers mois de la Seconde Guerre mondiale, un an après le premier choc de l'annexion de la Tchécoslovaquie. « *Époque qui explique le caractère grave et désespéré de mon œuvre* », comme le précise le compositeur, tandis que les troupes allemandes entraient en Pologne. Envisagé tout d'abord comme Requiem, ce concerto a finalement adopté la forme d'une page pour violon et orchestre à cordes aux élans douloureux et désolés. Dans sa révision de 1959, le *Concerto funebre* se présente en quatre sections enchaînées, deux lentes encadrant deux

animées. Expression de la solidarité du compositeur envers les peuples tchèque et polonais, le concerto s'ouvre sur une courte *Introduction (Largo)*, en fait le préambule du mouvement lent qui, porté par le violon solo sur un ton méditatif, se fonde sur une citation de l'hymne hussite « Vous qui êtes les combattants de Dieu », que Bedrich Smetana avait déjà exploité dans son poème symphonique *Tábor et Blaník* du cycle *Ma Patrie*. Suit un *Adagio* particulièrement tragique caractérisé par un thème chantant syncopé dont l'accablement reflète le découragement du compositeur en 1939. Déterminé et mu par une rythmique implacable, le dramatique *Allegro di molto* se déploie dans des atmosphères singulièrement contrastées et se conclut par une cadence plus expressive que virtuose de l'instrument soliste, qui lance le touchant *Choral* final. Sous des accents de lamentation aux contours de « Marche lente » singulièrement émouvante, Hartmann cite ici le chant révolutionnaire russe « Victimes immortelles ». Utilisé plus tard par Dmitri Chostakovitch dans son *Huitième Quatuor à cordes* de 1960, ce chant rend hommage aux victimes du soulèvement de 1905 et de la Révolution d'Octobre 1917. Ses deux strophes empreintes d'espoir avaient été traduites en allemand par le maître de Hartmann, le chef d'orchestre Hermann Scherchen. Dans ce finale, les circonvolutions libres du soliste sont ponctuées par les *tutti* des cordes.

Béla Bartók

Si Hartmann reste méconnu hors de son pays, ce n'est pas le cas de Bartók, musicien auquel tous les compositeurs des XX^e et XXI^e siècles se réfèrent. Athée d'origine catholique, stoïque et pessimiste, chantre de la Hongrie dont il a su opportunément sauvegarder les traditions musicales, il est l'un des grands novateurs du siècle dernier. Né dans une cité hongroise devenue roumaine, il grandit dans la Hongrie de l'Empire austro-hongrois dissoute par le Traité de Trianon à l'issue de la Première Guerre mondiale. Enfant, il s'installe avec sa mère en Ukraine à la mort de son père, puis en Slovaquie. Ces pérégrinations allaient perdurer sa vie entière, sa carrière de pianiste le

conduisant dans plus d'une vingtaine de pays et celle d'ethnomusicologue jusqu'en Algérie. Son intérêt multiethnique suscite la critique de ses concitoyens, qui le considèrent « anti-patriotique », d'autant plus que, dans le cadre de son œuvre dramatique, il collabore avec des écrivains discrédités par le gouvernement hongrois. En 1919, avec Kodály, il est suspendu de ses fonctions à l'Académie de musique pour raisons politiques. Dans les années trente, il refuse de jouer dans la Budapest de l'Amiral Horthy et que ses œuvres soient diffusées par les radios de l'Allemagne nazie et de l'Italie fasciste. Tandis que la situation politique européenne s'aggrave, Bartók songe à fuir son pays, faisant d'abord sortir ses manuscrits avant de s'embarquer à son tour pour l'Amérique.

Divertimento

Composition : été 1939.

Dédicace : à l'Orchestre de chambre de Bâle.

Création : le 11 juin 1940 par

l'Orchestre de chambre de Bâle et Paul

Sacher (direction), commanditaire de

l'œuvre. Effectif : cordes (10/8/6/4/3).

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Le *Divertimento* pour orchestre à cordes est sans doute l'une des pages les plus populaires de Béla Bartók. C'est en Suisse que le compositeur hongrois l'a composé, en deux semaines, au cours de l'été 1939, à Saanen dans l'Oberland bernois, où il résidait alors chez le célèbre mécène chef d'orchestre Paul Sacher, pour qui il avait écrit trois ans plus tôt la *Musique pour cordes, percussion et célesta* et, en 1937, la *Sonate pour deux pianos et percussion*. Enjoué et paisible dans ses deux mouvements extrêmes, le *Divertimento* se présente comme une parenthèse dans la création de Bartók, tandis que le cataclysme mondial s'annonce. Cette œuvre de forme classique en trois mouvements (vif, lent, vif) se situe dans la tradition du concerto grosso avec instruments solistes et évoque l'esprit de Joseph Haydn. L'*Allegro non troppo* introductif est une danse d'inspiration magyare que Bartók a débarrassée de tout folklorisme. Des motifs répétés d'allure improvisée, des passages sarcastiquement chaloupés aux violons lui confèrent mobilité et esprit. Admirable pièce aux élans funèbres, le *Molto adagio* est un déchirant cri de désespoir d'une tension inouïe. Cette page bouleversante reflète le climat dégénérescent du second avant-guerre auquel le compositeur ne peut échapper malgré l'asile suisse. Mais dès les premières mesures, l'*Allegro assai* final, de forme

rondo, ramène à la joie primesautière et vitale du mouvement initial. Bartók construit ce morceau sur deux thèmes contrastés, l'un, vigoureux, emprunté à une bourrée puisée dans le quatrième livre du *Mikrokosmos*, l'autre, élégiaque voire tragique, qui sera emporté par le tourbillon du thème initial se concluant sur les *pizzicati* d'une polka interrompue par une coda frénétique.

Bruno Serrou

Dimanche 17 octobre - 16h30

Amphithéâtre

Ernst Krenek (1900-1991)*Lamentatio Jeremiae prophetae op. 93, pour chœur mixte a cappella*

In Coena Domini

Lectio Prima
Lectio Secunda
Lectio Tertia

In Parasceve

Lectio Prima
Lectio Secunda
Lectio Tertia

In Sabbato Sancto

Lectio Prima
Lectio Secunda
Lectio Tertia**70'****Accentus****Laurence Equilbey**, direction artistique**Daniel Reuss**, direction musicale

Coproducteur Cité de la musique, Accentus

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique, et sera diffusé le 10 novembre 2004 à 20h.

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

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

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

Durée du concert : 1h15 sans entracte**Ernst Krenek**
Lamentatio Jeremiae prophetae

Composition : 1941-1942.

Création : le 5 octobre 1958 à Kassel (Église Saint-Martin) durant les Kasseler Musiktage par le NCRV Vocaal

Ensemble Hilversum sous la direction de Marinus Voorberg ; des extraits de l'œuvre avaient auparavant été créés le

4 avril 1943 à la Hamline University (Bridgeman Hall) par les Hamline

University Madrigal Singers sous la

direction de Robert Holliday.

Éditeur : Bärenreiter Verlag.

La *Lamentatio Jeremiae prophetae* raconte la destruction de Jérusalem et de ses habitants, humiliés et réduits à l'esclavage. Que cette œuvre soit créée ici, à l'endroit même où la ville a surgi de ses propres décombres, est pour moi une question de beauté et de dignité. En entendant ces chants de lamentation, puissions-nous songer au malheur qui s'est jadis abattu, et qui pourrait de nouveau s'abattre sur nous.

Le texte de l'œuvre provient de ces fragments des *Lamentations* que l'Église catholique utilise pour les Offices des Ténèbres, pendant la Semaine Sainte. En plus des *Lamentations*, ces cérémonies impressionnantes comprennent des lectures de *Psaumes* et des récitations de prières. Treize bougies sont disposées devant l'autel, sur un chandelier triangulaire. L'une après l'autre, elles sont retirées et placées derrière l'autel, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une allumée. Une fois que cette dernière bougie a été elle aussi éteinte et retirée, on entend derrière l'autel un bruit qui symbolise le tremblement de terre survenu à la mort du Sauveur. Suit une courte prière silencieuse, après quoi l'assemblée se retire.

On retrouve dans l'arrangement formel l'opposition entre stylisation austère et émotions théâtrales qui caractérise le texte. Chaque strophe est introduite par une lettre de l'alphabet hébreu, qui fonctionne elle-même comme un chiffre. Aleph, beth, ghimel, etc. correspondent simplement à un, deux, trois, et ainsi de suite. Ces lettres sont chantées comme le reste du texte, dont elles font partie intégrante. Entre elles, les strophes dépeignent la catastrophe qui s'est abattue sur la ville dans un langage terrifiant et souvent violent. Tout cela a une incidence sur la forme musicale.

À l'époque où je travaillais sur les *Lamentations*, j'ai beaucoup étudié l'histoire, et certains traits caractéristiques du projet m'ont été inspirés par des périodes anciennes. L'élément d'expression théâtrale, qui consiste en une articulation libre et comparable aux

inflexions de la parole, provient du chant grégorien et de cette répartition irrégulière des accents qui était, au Moyen Âge, le fondement du *cantus firmus*. On retrouve ces deux éléments dans ma composition. Les accents sont librement distribués et la texture polyphonique rappelle la fin de l'époque médiévale. Il n'y a pas de *cantus firmus* à proprement parler, c'est-à-dire pas de ligne mélodique qui soit à l'origine de cet entrelacement de voix, mais une série de douze sons joue le rôle d'élément organisateur.

L'œuvre comprend neuf leçons, qui sont regroupées par trois et récitées au cours des trois jours sur lesquels s'étalent les cérémonies de la Semaine Sainte (trois leçons par jour). Chaque leçon s'achève sur l'invocation de Jérusalem et la prière pour son salut, autrement dit sa conversion à Dieu. Cette invocation apparaît à neuf reprises : la première fois, elle est chantée à l'unisson, la deuxième fois, à deux voix, et ainsi de suite jusqu'à la conclusion, où elle est soutenue par un arrangement à neuf voix. C'est le moment de l'œuvre où le nombre de voix culmine, le reste des arrangements vocaux évoluant entre deux et huit parties. La plupart de ces passages comportent un travail contrapuntique plus ou moins sophistiqué – canon, contrepoint par renversement, par augmentation, par diminution, etc. Au fil des leçons, la technique qui consistait à introduire les strophes par une lettre de l'alphabet hébreu est abandonnée. Parallèlement, les formes musicales qui introduisent ces strophes se raccourcissent, et ce n'est qu'un peu plus tard, au moment où les lettres s'évanouissent dans le lointain, que des structures plus importantes font leur apparition. Seule la dernière leçon, annoncée comme la Prière du prophète, ne comporte plus aucune lettre : c'est donc au cours de cette section qu'un long développement musical apparaît le plus cohérent.

Pour les interprètes, l'œuvre présente de grandes difficultés. C'est probablement la raison pour laquelle elle a été pratiquement laissée de côté depuis l'époque où je l'ai composée, en 1941-1942. Je dois admettre qu'au

moment de l'écriture, je ne me suis pas vraiment posé la question de son exécution. C'était un temps où la face du monde s'était considérablement assombrie, et étant donné l'état d'esprit dans lequel je me trouvais, il me semblait tout à fait secondaire de savoir si la musique que j'écrivais devait être jouable. À ce sujet, je me souviens d'une expérience que j'ai vécue en Espagne, il y a une trentaine d'années. J'étais en train de visiter une cathédrale avec un groupe quand notre attention a été attirée par un petit objet d'art : une sculpture, qui se trouvait au sommet d'une voûte, et qui était visible uniquement à l'aide d'un projecteur et d'une paire de jumelles. J'ai demandé au prêtre qui nous servait de guide comment il se faisait qu'une œuvre d'art aussi magnifique ait été placée dans un endroit aussi inaccessible. Il m'a répondu, le plus simplement et le plus sérieusement du monde : « Elle n'a pas été placée là pour être admirée par les hommes, mais pour Dieu. Or Dieu peut la voir où qu'elle soit. » J'ai beaucoup repensé à cela en étudiant la musique médiévale. Il se dégage de cette musique l'impression qu'elle n'a peut-être pas été écrite pour l'homme, pour être écoutée par des hommes, mais qu'il faut la comprendre comme une réalisation particulière offerte à Dieu par des individus particulièrement doués. Et peut-être y a-t-il un peu de cela dans les *Lamentations* que vous êtes sur le point d'écouter.

Texte écrit par Ernst Krenek à l'occasion de la création de l'œuvre.

(Traduction Olivier Julien)

Béla Bartók

Compositeur hongrois, excellent pianiste, né en 1881 à Nagyszentmiklós, Béla Bartók commence l'étude du piano avec sa mère, puis avec László Erkel. Il poursuit ses études de musique à l'Académie Royale de Budapest auprès de István Thomán (piano) et János Koessler (composition). Il y séjourne en compagnie de son ami Ernő Dohnányi ; c'est à ce moment qu'il est mis en contact avec le mouvement nationaliste hongrois. Dès 1902, il écrit ses premières mélodies sur des textes hongrois et compose son poème symphonique *Kossuth*, à la gloire du héros national. En 1904, il entend pour la première fois une véritable chanson populaire hongroise et commence alors à enquêter de manière systématique sur le folklore hongrois avec son ami Zoltán Kodály. Parallèlement à son activité de compositeur, il pose ainsi les fondements de l'ethnomusicologie. En 1907, il est nommé professeur de piano à l'Académie de musique de Budapest, sa vie se partage désormais entre ces trois activités. Ses compositions sont alors très marquées par ses recherches dans le terroir folklorique : il y découvre, outre l'échelle pentatonique, des combinaisons polyrythmiques non symétriques qu'il utilise dans ses premières œuvres pour piano comme dans les *Dances bulgares* de *Mikrokosmos*. En 1908, il écrit un recueil de pièces pour piano, *Pour les enfants*, fournissant une contribution importante à la pédagogie musicale. Peu avant 1914, il donne de nombreuses pièces, dont *Allegro barbaro* (1911), où il traite le piano pour la première fois en instrument de percussion. Fort de ce succès, il poursuit sa lancée avec un opéra, *Le Château de Barbe-Bleue* (1914-1917), puis avec le ballet *Le Mandarin merveilleux*

(1918-1919), où se révèle l'influence du *Sacre du Printemps* de Stravinski. Il composera des concertos – pour violon, pour piano et pour alto –, de la musique de chambre – sonates pour violon et piano, six *Quatuors à cordes* –, de la musique symphonique – *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936), où il met en œuvre de nombreuses textures et techniques de jeu...

Parallèlement, il poursuit inlassablement son travail de recensement des musiques folkloriques de tous pays (y compris d'Afrique du Nord). Ce travail, qui lui permet de puiser dans un fonds d'inspiration très riche, lui tient particulièrement à cœur. Il déclare : « *plus une chanson est primitive, plus son harmonisation et son accompagnement peuvent être singuliers.* » L'influence de la musique populaire des villages sur la musique savante est au centre de son activité. À cela s'ajoute une carrière de concertiste en Europe et aux États-Unis où, en 1939, il se produit avec le violoniste Joseph Szigeti et le clarinetiste de jazz Benny Goodman, pour lesquels il a composé, un an plus tôt, *Contrastes pour clarinette, violon et piano*. Hostile au régime politique hongrois proche du nazisme, il choisit en 1940 d'émigrer aux États-Unis. Mais l'incompréhension, la gêne et la maladie hâtent sa fin ; en 1943, Béla Bartók achève son *Concerto pour orchestre*. Le succès que rencontre cette œuvre lui vaut de nombreuses commandes qui arrivent trop tard. Alors qu'il travaille à l'Université de Columbia, la leucémie le gagne et il meurt à New York le 26 septembre 1945. Ses cendres seront rapatriées en Hongrie en juillet 1988.

Karl Amadeus Hartmann

Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) est né et décédé à

Munich. Après avoir appris les fondements de son métier à l'Académie de sa ville natale, il approfondit à partir de 1928 l'art de la composition en cours privé avec le fameux chef d'orchestre Hermann Scherchen. La collaboration du maître et de l'élève aboutit à la création de l'unique œuvre lyrique de Hartmann, *Der Simplicius Simplicissimus Jugend*, composé en 1934-35 et présenté, après révision, en 1956 à l'Opéra de Mannheim. Auparavant, le compositeur s'était distingué dans des pièces mélangeant une esthétique néo-baroque avec l'intégration d'éléments issus du jazz (*Jazz-Toccata et Fugue* pour piano en 1928). Coupé du monde extérieur pendant les années du régime nazi, se réfugiant dans une « émigration intérieure », Karl Amadeus Hartmann écrit cependant de nombreuses œuvres (créées exclusivement à l'étranger), dont il ne retiendra dans son catalogue que le *Premier Quatuor* (1933), la *Première Symphonie* (1937) et le *Concerto funèbre* (1939, deuxième version en 1959). En 1941-42, il travaille avec Anton Webern, autre compositeur resté sur ses terres. Dès la fin du conflit mondial, il s'engage dans la diffusion de la musique de son temps avec le désormais légendaire cycle de concerts « Musica Viva » de la Radio Bavaroise. Munich, auparavant bastion de la réaction politique et culturelle, devient un temps capitale de la nouvelle musique allemande. Parallèlement, il compose son *Second Quatuor* (1945-46) et entame une longue série de symphonies, qu'il achèvera à la huitième en 1962, et qui forment le cœur de son œuvre. Ses adagios, d'une expressivité toute mahlérienne, le rendront rapidement célèbre auprès de ses contemporains et lui assurent encore aujourd'hui une présence remarquable dans le

répertoire symphonique, surtout dans les pays du Nord de l'Europe.

Paul Hindemith

Né en 1895, Paul Hindemith a commencé sa carrière à Francfort : après des études de violon et de composition au Conservatoire de la ville, il est nommé en 1915 premier violon à l'Opéra. L'expérience de la guerre provoque son engagement dans le camp de la « révolution musicale » et son opposition au Romantisme déclinant : alto du célèbre Quatuor Amar, il fait de cet ensemble qu'il a cofondé le parangon de la nouvelle musique allemande. Si le Festival de Donaueschingen (puis de Baden-Baden), créé dans les années immédiates d'après-guerre, lui offre un écrivain de choix pour les créations de ses œuvres (notamment du cycle de lieder *Das Marienleben*, de ses *Kammermusiken* et de sa *Suite 1922* pour piano) et la défense du courant de la « Nouvelle Objectivité », son rayon d'action ne se limite pas au seul militantisme esthétique réservé à l'« élite culturelle ». Il est au même moment partie prenante dans le monde musical comme compositeur d'opéras (*Mörder, Hoffnung der Frauen* et *Sancta Susanna*, puis son chef-d'œuvre « néo-classique » *Cardillac* en 1926) et de nombreuses pièces pour le répertoire éducatif naissant, pédagogue (Schreker lui confie en 1927 une classe de composition au Conservatoire de Berlin), ainsi que catalyseur de recherches (il contribue à la redécouverte du répertoire pré-classique et entame des expériences sur les nouvelles technologies appliquées à la composition). Après que l'ensemble de son œuvre a été dénoncée comme exemplaire du « bolchevisme culturel » par les nazis, le compositeur s'éloigne

du Conservatoire de Berlin (1935), pour finalement démissionner de l'institution (1937). À la même époque, il livre son *opus magnum*, l'opéra *Mathis der Maler*, créé en Suisse, et travaille à un vaste ouvrage théorique, *Unterweisung im Tonsatz*, aujourd'hui encore un des piliers de tout curriculum de composition aux États-Unis. Son émigration aux États-Unis, via la Turquie, se conclut par l'adoption de la citoyenneté américaine en 1946. Bien que rapidement intégré outre-atlantique dans le circuit académique (il est directeur du département de la musique à l'Université de Yale de 1940 à 1953, où il compose le très didactique *Ludus Tonalis* pour piano), Paul Hindemith songe à retourner dans l'Europe de ses années de jeunesse et de maturité. En 1953, il s'installe en Suisse et entame une ultime carrière comme chef d'orchestre et compositeur (d'opéra, encore et toujours, avec *Die Harmonie der Welt*), souvent en porte-à-faux avec les pratiques de l'avant-garde musicale du moment, parfois décrié comme appartenant à un temps révolu, mais toujours respecté pour l'intégrité de son métier et l'authenticité de son engagement. Il décède en 1963 dans la ville où il avait connu ses premiers succès, Francfort.

Ernst Krenek

Né au siècle dernier (1900) au cœur du Vieux Monde (Vienne), Ernst Krenek est décédé à notre époque (1991) au centre du Nouveau Monde (Palm Springs, Californie). Formé dans les classes que Schreker anime successivement à Vienne (1916) puis à Berlin (1920-22), il se distancie rapidement de son maître pour devenir après-guerre l'un des plus efficaces, à défaut des plus subtils, acteurs du « néo-classicisme » à l'allemande. Si sa rencontre

avec Ferruccio Busoni a pu jouer dans les choix esthétiques du jeune Krenek un rôle majeur, l'influence décisive viendra cependant du critique et dramaturge Paul Bekker qui, alors qu'il dirige à partir de 1925 l'Opéra de Kassel, l'appelle à ses côtés. Déjà auteur de trois symphonies (dont la vaste *Seconde Symphonie* de 1922), de quatre quatuors à cordes et de trois essais à l'opéra (*Die Zwingburg* en 1922, *Orpheus und Eurydike* en 1923 et *Der Sprung über den Schatten* en 1923), largement diffusé dans les festivals de musique contemporaine, Ernst Krenek devient du jour au lendemain célèbre, y compris de l'homme de la rue, avec l'un des plus gros succès commerciaux de l'histoire de l'opéra, *Jonny spielt auf*, programmé en l'espace d'un an sur les plus importantes scènes européennes et américaines. L'année suivante, il tente en vain de renouveler cette réussite avec un triptyque témoignant d'une pensée critique vis-à-vis des développements politiques de son époque. De retour à Vienne après ces *roaring twenties* berlinoises très fructueuses, le compositeur se rapproche du cercle de Schönberg ; son écriture, devenue plus systématique, s'ouvre alors paradoxalement à une nouvelle expressivité (parfois qualifiée de néo-romantisme) dont témoignent successivement l'opéra *Karl V* (1930-1933), la *Lamentatio Jeremiae prophetae* (écrites pendant le désolant hiver 1942) pour chœur a cappella, peut-être le chef d'œuvre de l'exil, et le *Septième Quatuor* op. 96 (1943-1944). Sa musique étant qualifiée de « dégénérée » par les nazis dès 1933, Krenek décide d'émigrer aux États-Unis peu avant l'*Anschluss* (1938). Tout en poursuivant une activité de compositeur proche du

sérialisme (il interviendra à cinq reprises aux cours d'été de Darmstadt entre 1950 et 1958 et participera aux travaux du WDR-Studio de Cologne en 1954), il enseigne à plusieurs générations de jeunes compositeurs américains (au Vassar College à Poughkeepsie, à la Hamline University à St Pauls, puis à l'Université de Los Angeles). Après une vie très prolifique (il laisse plus de deux-cent cinquante œuvres à la postérité), il termine ses jours entre son Autriche natale (son deuxième lieu de résidence est la Schönberg-Haus à Mödling) et la Californie, où il s'installe définitivement en 1966. Ses nombreuses conférences et publications achèvent d'en faire, principalement dans le monde anglo-saxon, un « témoin du siècle » de première importance.

Franz Schreker

Schreker est né le 23 mars 1878 à Monte-Carlo de parents autrichiens. Après avoir étudié la composition au Conservatoire de Vienne avec le brahmisien Robert Fuchs, il obtient son premier succès en 1908 avec une suite chorégraphique inspirée par la nouvelle d'Oscar Wilde *Der Geburtstag der Infantin* (*L'Anniversaire de l'Infante*). Le même sujet l'inspirera à nouveau dix ans plus tard, à l'opéra cette fois, dans *Die Gezeichneten* (*Les Stigmatisés*). En 1912, le succès phénoménal de son opéra *Der ferne Klang*, salué par une critique européenne unanime, le rend célèbre du jour au lendemain ; la même année, on lui confie la succession de Fuchs au Conservatoire de Vienne. Les opéras de Schreker *Die Gezeichneten* et *Der Schatzgräber*, représentés en 1918 et en 1920, imposeront sa suprématie sur les scènes allemandes au début de la République de Weimar, aux côtés de Richard Strauss.

En 1920, il est nommé par le gouvernement social-démocrate allemand Directeur du Conservatoire de Berlin, occupant ainsi, jusqu'à son éviction en 1932, le poste pédagogique le plus important de la jeune République. Sous sa direction, le Conservatoire de Berlin deviendra un centre majeur de la vie musicale européenne, comptant dans son corps enseignant des personnalités comme Paul Hindemith, Artur Schnabel, Edwin Fischer, Erich von Hornbostel, et contribuant à la formation de musiciens comme Jascha Horenstein, Ernst Krenek et Alois Hába. Au même moment, les orchestres de la ville sont dirigés par Erich Kleiber, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler ou encore Otto Klemperer. Ce dernier dirigera la première de *Irrelohe* en 1924 ; l'ouvrage est salué par le public, mais reçoit un accueil mitigé de la part de la critique. Il en sera de même pour *Der singende Teufel* (*Le Diable chantant*) en 1928 et *Der Schmied von Gent* (*Le Forgeron de Gand*) en 1932, dont l'insuccès sera en grande partie provoqué par l'opposition de plus en plus farouche de l'extrême-droite musicale à un compositeur juif nommé à un poste officiel par un gouvernement social-démocrate. Cette opposition empêchera la création de *Christophorus*, composé entre 1925 et 1929, ouvrage qui sera représenté finalement en 1978. Mis à l'écart de toute position pédagogique par le nouveau régime en 1933, qui ne manque aucune occasion de le stigmatiser comme « artiste dégénéré », Schreker décède dans une indifférence quasi générale le 21 mars 1934. Depuis vingt ans, ses opéras sont redécouverts dans les cadres les plus prestigieux (Festival de Salzbourg, Théâtre

de la Fenice, Staatsoper Unter den Linden, Théâtre de la Monnaie) et font l'objet d'enregistrements.

Erwin Schulhoff

Le compositeur pragois d'origine juive Erwin Schulhoff (né en 1894) s'est très vite révélé un talent cosmopolite : après des études dans sa ville natale, à Vienne, Leipzig, Cologne, Paris (auprès de Debussy), il se fait connaître comme pianiste de concert (première tournée en 1910) et improvisateur de jazz. Si ses premiers opus trahissent l'influence du post-romantisme, il fréquente à Dresde, après sa participation active dans le premier conflit mondial, les peintres de l'avant-garde dadaïste (Otto Dix, George Grosz, à qui il dédie en 1919 ses *Cinq Pittoresques* pour piano) et co-organise les « Concerts du progrès », dans lesquels il défend notamment les Viennois réunis autour de Schönberg et l'esthétique d'Alois Hába, le chantre de la musique en quarts de ton. À partir de 1923, Erwin Schulhoff s'installe de nouveau à Prague et élargit ses activités au journalisme en langue allemande (il succède à Max Brod auprès du *Prager Abendblatt*). Mais c'est désormais son activité de compositeur (il a alors plusieurs œuvres à son actif, dont la provocatrice *Sonata Erotica* de 1919, créée soixante-dix ans plus tard) qui le distingue. Il compose à Prague pour le piano les *Cinq Études de jazz* (1926), la *Hot Music* (1928), de nombreuses pièces de musique de chambre (dont la *Hot Sonata* en 1930) et d'ensemble (dont le *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre d'instruments à vent* la même année) et un oratorio-jazz (*H.M.S. Royal Oak*, toujours dans la prolifique année 1930), dans un mouvement qui mêle de façon typique la musique

savante à ses avatars plus populaires. Ses pièces sont interprétées à l'étranger (Oxford, Donaueschingen) et il se produit comme pianiste dans toutes les capitales européennes. La prise de pouvoir de Hitler en Allemagne brise cette dynamique ; son opéra *Flammen*, dont la première devait avoir lieu en 1933 à Berlin, ne pourra être présenté au public. Outre la composition de symphonies (il en écrira six), il se consacre désormais à des fonctions alimentaires. Après la perte de son emploi suite à l'annexion du Protectorat de Bohême-Moravie en 1939, Erwin Schulhoff se réfugie en Union Soviétique (pays dont il acquiert la nationalité deux années plus tard et qui l'influence dans son style musical, désormais proche du « réalisme socialiste »), où il est rattrapé par l'histoire : il meurt en 1942 d'une tuberculose dans un camp d'internement.

Kurt Weill

Kurt Weill naît en 1900. Fils de chanteur, il acquiert une solide formation musicale, notamment avec le compositeur Ferruccio Busoni. Très jeune, il est attiré par l'opéra et les textes de qualité. Durant les années 20, l'opéra allemand est animé d'une forte vitalité. Les jeunes auteurs sont nombreux et possèdent une créativité débridée, caractéristique de l'époque de la République de Weimar. Ce bouillonnement constitue un merveilleux vivier d'inspiration et de rencontres fructueuses. C'est ainsi que Kurt Weill fait la connaissance de l'écrivain Bertolt Brecht. Ensemble, ils adaptent un vieux texte anglais, *L'Opéra du gueux* de Gay, et en font le célèbre *Opéra de quat'sous* (1928 – *Die Dreigroschenoper*). Le succès est énorme. Kurt Weill et son librettiste empruntent alors

la voie libre de la musique populaire. *L'Opéra de quat'sous* est découpé en *songs* (chansons). Chacun de ces *songs* possède son propre caractère – jazz, fox-trot, cabaret, chanson populaire... Ceci confère une forte identité aux personnages. L'opéra montre une bande de truands, autour desquels gravitent des prostituées, des mendiants, des policiers corrompus et des commerçants véreux. *L'Opéra de quat'sous* surprend par son originalité et son côté canaille, inédit sur une scène d'opéra. Enfin, le propos tient de la satire sociale, doublée d'une charge virulente contre la cupidité du capitalisme. La collaboration entre Kurt Weill et Bertolt Brecht se poursuit (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagomny* et *Celui qui dit oui* en 1930). Weill travaille avec d'autres dramaturges brillants. Mais il est rattrapé par la politique. Hitler prend le pouvoir en Allemagne en 1933, marquant un coup d'arrêt à l'euphorie artistique, malmenée depuis quelques temps déjà par les sympathisants nazis. Le compositeur fuit vers la France, puis les États-Unis en 1935, où son *Opéra de quat'sous* avait été adapté cinq ans plus tôt. Comme auparavant, Kurt Weill s'attache les services de grandes plumes, que ce soit des auteurs de théâtre (Maxwell Anderson) ou des piliers de la comédie musicale de Broadway (Ira Gershwin, Alan Jay Lerner). Avec *Lady in the Dark* (1941) et *One Touch of Venus* (1943), il parvient à toucher un large public. Il réalise ainsi son ambition de tirer vers le haut le théâtre musical américain. Kurt Weill permet au théâtre musical d'annexer de nouveaux territoires en traitant de situations politiques ou sociales. Le sommet américain de Weill

est ainsi *Street Scene* (1947), qui trouve ses doubles fondations dans le théâtre musical et dans l'opéra. Bien plus tard, des continuatateurs comme Leonard Bernstein ou Stephen Sondheim emprunteront cette voie, plus loin encore, comme instrument d'introspection de l'âme humaine. Kurt Weill s'éteint prématurément en 1950. Issu du monde de la musique savante européenne, il aura énormément apporté à la fois à l'opéra de l'Ancien Monde et au théâtre musical du Nouveau Monde. Il a été le contemporain de Richard Strauss et d'Alban Berg en Europe, il a fréquenté Alan Jay Lerner (le futur librettiste et parolier de *My Fair Lady*). Les événements historiques avaient momentanément jeté dans l'ombre sa période berlinoise. Désormais, son œuvre entière est sortie du purgatoire. Elle peut être considérée comme un pont historique entre les deux genres majeurs du théâtre musical du XX^e siècle.

PROCHAINS CONCERTS

LE III^E REICH ET LA MUSIQUE – LE CAMP DE TEREZÍN

JEUDI 21 OCTOBRE - 20H

Quatuor Kocian
Jasper Schweppe, baryton
Arthur Schoonderwoerd, piano

Viktor Ullmann : *Quatuor n° 3 - Sonate pour piano n° 6 -
Der Mensch und sein Tag - Die Weise von Liebe und
Tod des Cornets Christoph Rilke*

VENDREDI 22 OCTOBRE - 20H

SAMEDI 23 OCTOBRE - 20H

DIMANCHE 24 OCTOBRE - 16H30

Christophe Gay, l'Empereur Overall
Till Fechner, le Haut-parleur et la Mort
Valérie Debize, la Jeune Fille
Sin Mo Kang, le Soldat et Arlequin
Allison Cook, le Tambour
Orchestre de l'Opéra de Nancy et de Lorraine
Olivier Dejours, direction
Charles Tordjman, mise en scène

Viktor Ullmann : *Der Kaiser von Atlantis*

SAMEDI 23 OCTOBRE - DE 15H À 18H

Forum : *La musique à Terezín*

15h : Projection de documentaires et films d'archives
16h : table ronde animée par Jeanne-Martine Vacher
17h : concert

Jan Talich Senior, alto
Martin Sedlak, violoncelle
Quatuor Kocian

Œuvres de Hans Krása, Gideon Klein, Pavel Haas et
Erwin Schulhoff

LE CAMBODGE – RENAISSANCE DE LA TRADITION KHMÈRE

VENDREDI 29 OCTOBRE - 20H

Ensemble de l'Université royale des beaux-arts

Grands maîtres de la musique classique khmère :
Pleng kar, musique et chant de mariage
Pleng Mohori, musique et chant *mohori*

VENDREDI 29 OCTOBRE - 22H30

SAMEDI 30 OCTOBRE - 22H30

Cérémonie *arak* de guérison du village de Kampong
Speu dirigée par Pev Samon

SAMEDI 30 OCTOBRE - 17H

DIMANCHE 31 OCTOBRE - 15H

Sovanna Phum, théâtre « Petit Cuir » *sbeak Touch*

La vie des animaux sauvages

SAMEDI 30 OCTOBRE - 19H

Enfants de l'association Apsara

Danse des paons, danse populaire khmère

RECITAL OLLI MUSTONEN À L'AUDITORIUM DU LOUVRE

Le 20 octobre 2004 à 20h

Paul Hindemith : *Première Sonate pour piano*
Ferruccio Busoni : *Fantasia sur un thème de Bach*
J. S. Bach/F. Busoni : quatre chorals
Serge Prokofiev : *Cendrillon op. 95, 97 et 102* (extraits)

Réservations par téléphone au 01 40 20 55 00
ou directement à la caisse de l'auditorium.

Notes de programme Éditeur : Hugues de Saint Simon - Rédacteur en chef : Pascal Huynh - Rédactrice : Gaëlle Plasseraud -
Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet - **Équipe technique** Régisseurs généraux : Didier Belkacem, Olivier Fioravanti,
Philippe Jacquin - Régisseurs plateau : Eric Briault, Julien Fougeron, Jean-Marc Letang - Régisseurs lumières : Valerie
Giffon, Marc Gomez, Benoit Payan, Guillaume Ravet - Régisseurs son : Didier Panier, Gérard Police.

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

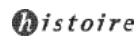
Cité de la musique

Kurt Weill

Les Sept Péchés capitaux

Samedi 9 octobre - 20h

Livret - Biographies

histoire

Libération

L'EXPRESS

Classica[®]
REPENTOIRE

L'HISTOIRE

France
musiques

Kurt Weill*Die sieben Todsünden***PROLOGUE**

Das Ballett soll die Darstellung einer Reise zweier Schwestern aus den Südstaaten sein, die für sich und ihre Familie das Geld zu einem kleinen Haus erwerben wollen. Sie heißen beide Anna. Die einer der beiden Annas ist die Managerin, die andere die Künstlerin; die eine (Anna I) ist die Verkäuferin, die andere (Anna II) die Ware. Auf der Bühne steht eine kleine Tafel, auf der die Route der Tournee durch sieben Städte aufgezeichnet ist und vor der Anna I mit einem kleinen Zeigestock steht. Auf der Bühne ist auch der immer wechselnde Markt, auf den Anna II von ihrer Schwester geschickt wird. Am Schluß von jedem der Bilder; die zeigen, wie die sieben Todsünden vermieden werden können, kehrt Anna II zu Anna I zurück, und auf der Bühne ist die Familie der beiden, Vater, Mutter und zwei Söhne, in Louisiana, und hinter ihr wächst das kleine Haus, das durch die Vermeidung der sieben Todsünden verdient wird.

Lied der Schwester

Meine Schwester und ich stammen aus
[Louisiana]
Wo die Wasser des Mississippi unter dem
[Mond fließen
Wie Sie aus den Liedern erfahren können

Und wir wollen einmal dorthin zurückkehren
Lieber heute als morgen.

Wir sind aufgebrochen vor vier Wochen
Nach den großen Städten, unser Glück zu
[versuchen
Und in sieben Jahren, denken wir, haben wir
[es geschafft

Dann gehen wir zurück
Aber lieber schon in sechs Jahren.

Denn auf uns warten unsere Eltern und zwei
[Brüder in Louisiana
Ihnen schicken wir alles Geld, das wir
[verdienen

*Les Sept Péchés capitaux***PROLOGUE**

Le ballet a pour thème le voyage de deux sœurs, originaires des États du Sud, et qui s'en vont gagner l'argent qui leur permettra de faire bâtir un petit pavillon pour elles et leur famille. Elles s'appellent toutes deux Anna. Lune est l'impresario, l'autre l'artiste ; l'une (Anna I) celle qui vend, l'autre (Anna II) la marchandise. Anna I, une baguette à la main, se tient devant un petit panneau sur lequel est dessiné l'itinéraire de la tournée qui conduit les deux sœurs dans sept villes différentes. La scène représente d'autre part le marché, qui change à chaque épisode, où Anna I envoie sa sœur se vendre. A la fin de chaque tableau, qui montre la manière d'éviter l'un des sept péchés capitaux, Anna II retourne auprès d'Anna I ; on voit apparaître alors la famille des deux Anna, restée en Louisiane : le père, la mère et deux fils, tandis que derrière eux s'élève peu à peu la petite maison, que gagnent les deux sœurs en s'abstenant de commettre les sept péchés capitaux.

Chant des sœurs

Ma sœur et moi, nous venons de Louisiane,
Où les flots du Mississippi roulent sous la lune
– Vous devez le savoir, tant de chansons l'ont
[dit.

Un jour dans ce pays nous voulons retourner,
Plus tôt ce sera, mieux ça vaudra.

Nous sommes parties voici quatre semaines
Vers les grandes cités pour y chercher fortune
Et dans sept ans, nous l'espérons, ce sera fait.

Alors nous rentrerons.
Mieux vaudrait dans six ans.

Car nos parents et nos deux frères nous
[attendent en Louisiane,
L'argent que nous gagnons, nous le leur
[envoyons

Und von diesem Geld soll gebaut werden
Ein kleines Haus am Mississippifluß in
[Louisiana

Nicht wahr, Anna?
Ja, Anna.

Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch.

Meine Schwester ist ein bißchen verrückt, ich
[bin bei Verstand.

Wir sind eigentlich nicht zwei Personen
Sondern nur eine einzige.
Wir heißen beide Anna
Wir haben eine Vergangenheit und eine
[Zukunft

Ein Herz und ein Sparkassenbuch
Und jede macht nur, was für die andere gut ist
Nicht wahr, Anna?
Ja, Anna.

I – FAULHEIT

Dies ist die erste Stadt ihrer Tournee, und um sich das erste Geld zu verschaffen, führen die Schwestern einen Trick aus. Durch den Park der Stadt schlendernd, spähen sie nach Ehepaaren aus. Anna II stürzt dann auf den Mann zu, als kenne sie ihn, umarmt ihn, macht ihm Vorwürfe usw., kurz, bringt ihn in Verlegenheit, während Anna I sie zurückzuhalten sucht. Dann wirft sich Anna II plötzlich auf die Frau und bedroht diese mit ihrem Sonnenschirm, während jetzt Anna I von dem Mann Geld erpreßt, dafür, daß sie ihre Schwester wegschafft. Diesen Trick führen sie sehr schnell mehrere Male aus. Dann aber geschieht es, daß Anna I einmal einen Mann, den sie zu sich von seiner Frau weggeockt hat, zu erpressen versucht im Vertrauen darauf, daß ihre Schwester inzwischen seine Frau belästigt hat, aber sie sieht mit Schrecken, daß ihre Schwester, anstatt zu arbeiten, auf der Bank sitzt und schläft. Sie muß sie wecken und zu Arbeit anhalten.

Lied der Familie

Hoffentlich nimmt sich unsere Anna
[zusammen
Sie war ja immer etwas eigen und bequem

Et avec cet argent on construira
Un petit pavillon sur les bords du Mississippi,
[en Louisiane.

Pas vrai, Anna ?
Oui, Anna.

Ma sœur a du charme, moi j'ai le sens
[pratique.

Elle est un peu toquée, j'ai les deux pieds sur
[terre.

Au fond nous ne sommes pas deux personnes
Mais une seule et unique.
Nous nous appelons toutes les deux Anna,
Nous n'avons qu'un passé et qu'un même
[avenir,

Un seul cœur, un livret de caisse d'épargne
Et chacune n'agit que pour le bien de l'autre.
Pas vrai, Anna ?
Oui, Anna.

I – LA PARESSE

C'est la première ville de leur tournée ; pour acquérir leur premier argent, les deux sœurs emploient un stratagème. Flânant à travers le parc de la ville, elles repèrent les couples légitimes. Anna II se précipite alors sur le mari, fait semblant de le connaître, l'embrasse, lui adresse des reproches, etc., bref le met dans une situation gênante, tandis qu'Anna I extorque au mari de l'argent, contre promesse d'éloigner sa sœur. Elles répètent ce manège, sur un rythme très rapide, plusieurs fois. Puis il se produit ceci : Anna I, qui une fois encore essaie d'extorquer de l'argent à un homme qu'elle a réussi à entraîner loin de sa femme, persuadée que sa sœur importune celle-ci, constate avec effarement que Anna II, au lieu de travailler, s'est assise sur un banc et dort. Elle est obligée de la réveiller et de la pousser au travail.

Chant de la famille

Pourvu que notre Anna se donne un peu de
[mal.
Elle a toujours aimé en prendre à son aise

Und wenn man sie nicht aus dem Bett
[herauswarf]
Stand die nicht auf am Morgen
Und dabei sagten wir immer: Faulheit
Ist aller Laster Anfang, Anna.

Andrerseits ist unsere Anna
Ja ein sehr vernünftiges Kind
Folgsam und ihren Eltern ergeben
Und so wird sie es, wir möchten es hoffen, auch
Nicht am nötigen Fleiß fehlen lassen
In der Fremde.

II – STOLZ

Ein kleines, schmutziges Kabarett, Anna II betritt die Bühne, von dem Beifall der 4-5 Gäste empfangen, die so entsetzlich aussehen, daß sie sehr erschrickt. Sie ist ärmlich angezogen, aber sie tanzt etwas sehr Apartes, sie gibt ihr Bestes und sie hat keinen Erfolg. Die Gäste sind unendlich gelangweilt, sie gähnen wie die Haifische (ihre Masken zeigen in riesigen Mäulern schreckliche Zähne), sie werfen Gegenstände auf die Bühne, ja, sie schießen sogar die einzige Lampe herunter. Anna II tanzt weiter, ihrer Kunst hingegeben, bis sie der Patron von der Bühne holt, eine andere Tänzerin eine dicke alte Vettel, auf die Bühne schickt und Anna zeigt, wie man es machen muß, hier Beifall zu erwerben. Die Vettel tanzt ordinär und sexuell und erwirbt enormen Beifall. Anna weigert sich, ebenso zu tanzen. Aber Anna I, die neben der Bühne gestanden hat, zuerst als einzige der Schwester Beifall gespendet und weinend ihren Mißerfolg gesehen hat, bewegt sie, so zu tanzen, wie es verlangt wir. Sie reißt ihr den zu langen Rock ab und schießt sie wieder auf die Bühne, wo die Vettel ihr das Tanzen beibringt, indem sie ihr die Röhre höher hebt unter dem Beifall des Publikums. Und sie ist es, die die gebrochene Schwester zurückgeleitet zu den kleineren Tischen, um sie zu trösten.

Et tous les matins pour la faire lever
Il fallait la jeter hors du lit.
Et pourtant nous répétions toujours :
La paresse est mère de tous les vices, Anna.

D'autre part, notre Anna est une enfant
Très raisonnable, obéissante
Et attachée à ses parents.
C'est pourquoi, nous l'espérons bien, elle fera
Tous les efforts nécessaires
Là-bas.

II - L'ORGUEIL

Un petit cabaret sordide ; Anna II entre en scène, accueillie par les applaudissements des quatre ou cinq clients : ils ont des mines tellement sinistres qu'elle prend peur. Son costume est quelconque, mais ce qu'elle danse est très original ; elle donne le meilleur d'elle-même et n'a aucun succès. Les clients s'ennuient à mourir, ils bâillent comme des crocodiles (leurs masques laissent apparaître dans d'énormes gueules des dents effrayantes) ; ils lancent sur la scène des objets divers, et même descendent d'un coup de revolver l'unique lampe. Anna II continue à danser, toute à son art, jusqu'au moment où le patron vient la chercher, la fait sortir de scène et y envoie une autre danseuse, une grosse vieille putain ; il montre alors à Anna comment il faut s'y prendre en cet endroit pour recueillir les applaudissements. La putain danse de manière grossière et indécente, et a un succès fou. Anna refuse d'en faire autant. Mais Anna I, qui est restée dans les coulisses, et qui seule l'a applaudie, puis, en voyant son peu de succès, s'est mise à pleurer, la pousse à danser comme on le lui demande. Elle lui arrache sa jupe trop longue et la renvoie sur scène, où la putain lui enseigne l'art de la danse en lui relevant toujours plus haut son jupon, sous les applaudissements du public. Enfin Anna I raccompagne sa sœur, complètement effondrée, jusqu'au petit panneau, et la console.

Lied der Schwester

Als wir aber ausgestattet waren
Wäsche hatten und Kleider und Hüte
Fanden wir eine Stelle in einem Kabarett als
[Tänzerin]
In Memphis, der zweiten Stadt unserer Reise.

Ach, es war nicht leicht für Anna
Kleider und Hüte machen ein Mädchen
[hoffärtig]
Also wollte sie eine Künstlerin sein und Kunst
[machen]
In Memphis, der zweiten Stadt unserer Reise
Und das ist nicht das, was
Die Leute Wollen.

Denn die Leute zahlen und wollen
Daß man etwas herzeigt für das Geld
Wenn da eine ihre Blöße versteckt wie einen
[faulen Fisch]
Kann sie auf keinen Beifall rechnen.

Also sagte ich meiner Schwester ernsthaft:
[Anna]
Stolz ist etwas für die reichen Leute!
Tu, was man von dir verlangt, und nicht das
Was du willst, daß sie von dir verlangen.

Manchen Abend hatte ich mit ihr meine Mühe
Ihr den Stolz abzugewöhnen war nicht einfach!
Und ich tröstete sie und sagte ihr:
Denk an unser Haus in Louisiana!
Und dann sagte sie: Ja, Anna.

Lied der Familie

Das geht nicht vorwärts!
Was die da schicken
Das sind keine Summen, mit denen man ein
[Haus baut]

Die verfressen alles selber!
Denen muß man den Kopf waschen
Sonst geht das nicht vorwärts.
Was die da schicken
Das sind keine Summen, mit denen man ein
[Haus baut].

Denen muß man den Kopf waschen
Die verfressen alles selber.

Chant des sœurs

Quand nous fûmes bien pourvues
De lingerie, de robes et de chapeaux
Nous avons trouvé une place de danseuse dans
[un cabaret]
À Memphis, la deuxième ville du voyage.

Ah, c'était très dur pour Anna.
Robes et chapeaux rendent les filles
[prétentieuses]
Alors elle a voulu être artiste et faire de l'art
À Memphis, la deuxième ville du voyage
Mais ce n'est pas ça
Que ces gens-là veulent.

Car ces gens-là payent et veulent
Qu'on leur en montre pour leur argent
Et celle qui, pudique, se voile la fesse en
[rougissant]
Ne doit pas compter se faire applaudir.

Alors moi, j'ai dit à ma sœur Anna :
L'orgueil, c'est bon pour les gens riches !
Fais ce qu'on te demande de faire
Et pas ce que tu voudrais qu'on te demande.

Bien souvent elle m'en a donné du mal
La guérir de l'orgueil n'a pas été facile.
Je la consolais et je lui disais :
Songe à notre maison, en Louisiane.
Et elle disait alors : Oui, Anna.

Chant de la famille

Mais ça n'avance pas !
Avec l'argent qu'elles nous envoient
Y'a vraiment pas de quoi construire une
[maison !]

Elles bouffent tout ce qu'elles gagnent !
Va falloir leur passer un savon,
Sinon ça n'avancera pas.
Avec l'argent qu'elles nous envoient
Y'a vraiment pas de quoi construire une
[maison].

Va falloir leur passer un savon,
Elles bouffent tout ce qu'elles gagnent.

III – ZORN

Anna ist Statistin bei einer Filmaufnahme. Der Star, ein Mann vom Typus Douglas Fairbanks, reitet auf einem Pferd über einen Blumenkorb. Da das Pferd ungeschickt ist, wird es von dem Star geschlagen. Es ist niedergestürzt und kann trotz der Decke, die man ihm unterlegt, und dem Zucker, den man ihm vorhält, nicht mehr aufstehen. Da schlägt der Star es wieder, und in diesem Augenblick tritt die kleine Statistin vor, nimmt ihm die Peitsche aus der Hand und schlägt auf ihn ein, vom Zorn ergriffen. Sie wird sofort entlassen. Aber ihre Schwester stürzt auf sie zu und bewegt sie, zurückzukehren, sich vor dem Star auf die Knie zu werfen und ihm die Hand zu küssen, worauf er sie dem Regisseur wieder empfiehlt.

Lied der Schwester

Jetzt geht es vorwärts. Jetzt sind wir schon in
[Los Angeles.

Dem Statisten stehen alle Türen offen.
Wenn wir uns jetzt zusammennemen
Und jeden Fehltritt vermeiden
Geht es unaufhaltsam nach oben.

Wer dem Unrecht in den Arm fällt
Den will man nirgendwo haben.
Wer über die Roheit in Zorn gerät
Der lasse sich gleich begraben.
Wer die Gemeinheit nicht duldet
Wie soll der geduldet werden?
Wer da nichts verschuldet
Der sühnt auf Erden.

So habe ich meiner Schwester den Zorn
[abgewöhnt
In Los Angeles, der dritten Stadt unserer
[Reise.

Und die offene Mißbilligung des Unrechts
Die so sehr gehandelt wird.
Immer sagte ich zu ihr: Halt du dich zurück,
[Anna
Du weißt, wohin die Unbeherrschtheit führt!

Und sie gab mir recht und sagte:
Ich weiß, Anna.

III – LA COLÈRE

Anna fait de la figuration pour un film. La vedette, un homme du type Douglas Fairbanks, doit franchir à cheval une corbeille de fleurs. Mais le cheval est maladroit, et l'acteur se met à le frapper. Le cheval tombe et ne peut, malgré le sucre qu'on lui tend, se relever. L'acteur recommence à le frapper ; à ce moment, la petite figurante s'avance, lui arrache le fouet des mains et, saisie de colère, se met à le frapper lui. On la congédie sur-le-champ. Mais sa sœur se précipite sur elle, la décide à revenir, à se jeter aux pieds du jeune premier, à lui baiser les mains, si bien que celui-ci, à nouveau, la recommande au metteur en scène.

Chant des sœurs

Maintenant ça marche. Maintenant nous
[sommes à Los Angeles.

Le figurant voit s'ouvrir toutes les portes.
Si maintenant nous nous donnons du mal
Et évitons tous les faux pas,
Notre ascension sera irrésistible.

Qui s'oppose à l'injustice
Se fait partout mettre dehors,
Qui se met en colère à la vue des sévices,
Mieux vaudrait pour lui être mort.
Qui ne supporte pas la vilenie
Comment le supporterait-on ?
Qui ne commet point d'offense
Expie ici-bas.

Ainsi j'ai guéri ma sœur de sa colère
À Los Angeles, troisième ville du voyage,

Je l'ai guérie de flétrir en public l'injustice,
Ça se paie vraiment trop cher.
Tout le temps je lui répétais : domine-toi,
[Anna,
Tu sais bien où ça mène quand on se laisse
[aller.

Elle me donnait raison et disait :
Je sais bien, Anna.

IV – VÖLLEREI

Anna ist jetzt selber ein Star. Sie hat einen Kontrakt gemacht, nach dem sie ihr Gewicht halten muß, und darf also nichts essen. Eines Tages stiehlt sie einen Apfel und verspeist ihn im geheimen, aber wie sie gewogen wird, wiegt sie ein Gramm mehr, und der Impresario rauft sich die Haare. Von nun an wird sie von ihrer Schwester beim Essen überwacht. Zwei Diener mit Revolvern servieren ihr, und von der gemeinsamen Platte darf sie nur ein kleines Fläschchen nehmen

Lied der Familie

Da ist ein Brief aus Philadelphia
Anna geht es gut: sie verdient jetzt endlich.
Sie ist einen Kontrakt eingegangen als
[Tänzerin

Danach darf sie nicht zuviel essen.
Das wird schwer sein: sie ist sehr verfressen.
Wenn sie sich da nur an den Kontrakt hält!
Sie wollen keine Nilpferde in Philadelphia

Nun, natürlich.

Sie wird jeden Tag gewogen
Wehe, wenn sie ein Gramm zunimmt
Denn die stehen auf dem Standpunkt
52 Kilo haben sie erstanden

Und was mehr ist, wäre auch von Übel.

Aber Anna ist ja sehr verständig!
Sie wird sorgen, daß Kontrakt Kontrakt ist
Sie wird sagen: fressen kannst du schließlich
In Louisiana, Anna, Hörnchen! Schnitzel!
[Hühnchen]
Und die kleinen gelben Honigkuchen!

Denk an unser Haus in Louisiana!
Sieh, es wächst schon, Stock- um Stockwerk
[wächst es!
Halte an dich: Freßsucht ist von Übel.

IV – LA GOURMANDISE

Anna est maintenant elle-même vedette. Elle a signé un contrat lui interdisant de prendre du poids; partant, elle n'a plus le droit de rien manger. Un jour, elle vole une pomme, la mange en cachette, mais au pesage, il apparaît qu'elle a pris un gramme : l'impresario s'arrache les cheveux. Désormais, sa sœur la surveille à table. Les deux valets qui la servent sont armés de revolvers, et du plateau commun qu'on leur apporte, elle n'a le droit de prendre qu'un petit flacon.

Chant de la famille

C'est une lettre de Philadelphie.
Anna va bien : elle gagne enfin.
Elle a un contrat de danseuse-étoile

Qui lui interdit de manger trop.
Ce sera dur, car elle est plutôt goinfre.
Pourvu qu'elle s'en tienne à son contrat, car ils
Ne veulent pas d'un mastodonte à
[Philadelphie.

Tiens, naturellement.

On la pèse tous les jours
Malheur si elle prend un gramme
Car ils disent, c'est leur point de vue :
Nous l'avons achetée pour cinquante-deux
[kilos

Et tout surplus est haïssable.

Mais notre Anna est très raisonnable !
Et fera tout pour ne pas rompre son contrat.
Elle dira : tout compte fait tu pourras bouffer
En Louisiane, Anna : Croissants ! Escalopes !
[Poulets !
Et les belles petites galettes au beurre !

Songe à notre maison en Louisiane,
Regarde, elle a grandi, pierre à pierre elle
[monte.
Donc, prends garde à toi, la goinfretrie est
[haïssable.

V – UNZUCHT

Anna hat jetzt einen Freund, der sehr reich ist, sie liebt und ihr Kleider und Schmuck bringt, und einem Geliebten, den sie liebt und der ihr den Schmuck wieder wegnimmt. Anna I macht ihr Vorwürfe und setzt durch, daß sie sich von Fernando trennt und Edward treu bleibt. Aber eines Tages kommt Anna II an einem Café vorbei, vor dem Anna I mit Fernando sitzt, der nun, übrigens erfolglos, um sie wirbt, und Anna II stürzt sich auf Anna I und wälzt sich mit ihr vor den Augen Edwards und seiner Freunde und denen der zugelaufenen Gaffer und Straßenkinder balgend auf der Straße. Die Kinder zeigen sich ihren kostbaren Hintern und Edward flieht voller Entsetzen. Da macht Anna I der Schwester Vorwürfe und schickt sie zurück zu Edward, nach einem rührenden Abschied von Fernando.

Lied der Schwester

Und wir fanden einen Mann in Boston
Der bezahlte gut, und zwar aus Liebe.
Und ich hatte meine Mühe mit meiner
[Schwester
Denn auch sie liebte: aber einen andern
Und dem bezahlte sie, und auch aus Liebe.

Ach, ich sagt ihr oft: Ohne Treue
Bist du höchstens die Hälfte wert
Man bezahlt nicht für solche Säue
Sondern nur das, was man verehrt!
Das kann eine machen
Die auf niemand angewiesen ist
Eine andere hat nichts zu lachen
Wenn sie ihre Situation vergißt.

Ihr sagte ich: Setz dich nicht zwischen zwei
[Stühle!

Und dann besuchte ich ihn
Und sagte ihm: Solche Gefühle
Sind für meine Schwester der Ruin.
Das kann eine machen
Die auf niemand angewiesen ist.
Eine andre hat nichts zu lachen
Wenn sie sich so vergißt.

V – LA LUXURE

Anna a maintenant un « ami » très riche, qui l'aime et lui apporte robes et bijoux, et un garçon qu'elle aime, et qui lui reprend les bijoux. Anna I fait des reproches à sa sœur et finit par obtenir d'elle qu'elle rompe avec Fernando pour rester fidèle à Édouard. Mais un jour Anna II passe devant un café, à la terrasse duquel sont assis Anna I et Fernando, lequel s'efforce, en vain d'ailleurs, de séduire celle-ci. Anna II se précipite sur Anna I, toutes deux roulent par terre en pleine rue, sous les yeux d'Édouard et de ses amis, ainsi que des badauds et des gamins qui accourent. Les enfants se montrent du doigt le précieux derrière d'Anna, et Édouard s'enfuit épouvanté. Là-dessus, Anna I fait à sa sœur des reproches, et la renvoie auprès d'Édouard, après de touchants adieux à Fernando.

Chants des sœurs

À Boston on lui a trouvé un homme
Qui payait bien, car il l'aimait.
Mais j'ai eu du mal avec Anna

Car elle en pinçait... pour un autre
Qu'elle payait, car elle l'aimait.

Je lui disais bien souvent : infidèle,
Tu ne vaux pas la moitié de ton prix,
On ne paie pas pour une maquerelle,
On ne paie qu'une femme dont on est épris !
Tout au plus pourrais-tu le faire
Si tu pouvais vivre sans protection
Mais comme ça tu ne riras guère
Si tu oublies un jour ta situation.

Je lui disais : ne t'assieds pas entre deux
[chaises !

Et puis je suis allée voir Fernando
Et lui ai dit : avec ces fadaïses
Ma sœur sera bientôt tout au bout du rouleau.
Tout au plus pourrais-tu le faire
Si tu pouvais vivre sans protection
Mais comme ça tu ne riras guère
Si tu oublies un jour ta situation.

Leider traf ich dann Fernando noch öfter
Es war nichts zwischen uns! Lächerlich!

Aber meine Schwester sah uns, und leider
Stürzte sie sich gleich auf mich.
Das sind leider die Sachen
Die man zu oft vergißt!
Da kann man eben nichts machen
Wenn der Schein gegen einen ist.

Und sie zeigte ihren weißen Hintern
Mehr wert wie eine kleine Fabrik
Gratis den Gaffern und Straßenkindern
Der Welt profanem Blick.
Immer gib't's solche Sachen
Wenn man sich einmal vergißt!
So was kann nur eine machen
Die auf niemand angewiesen ist.

Ach, war das schwierig, alles einzurenken!
Abschied zu nehmen von Fernando und bei
[Edward
Sich zu entschuldigen! Und die langen Nächte
Wo ich meine Schwester weinen hörte und
[sagen:
Es ist richtig so, Anna, aber so schwer.

VI - HABSUCHT

Nach kurzer Zeit ist Edward ruiniert durch Anna und erschießt sich, und in den Zeitungen steht Schmeichelhaftes über Anna, die Leser ziehen ehrfurchtsvoll den Hut vor ihr, der sie sofort, die Zeitung in der Hand, folgen, um sich zu ruinieren. Als sich aber kurze Zeit danach, von Anna ausgeraubt, ein zweiter junger Mann aus dem Fenster stürzt, greift die Schwester ein und rettet einen dritten, der sich eben erhängen will, indem sie Anna II sein Geld wieder abnimmt und es ihm zurückgibt. Sie tut es, weil die Leute schon anfangen, einen Bogen um ihre Schwester zu machen, die ihrer Habsucht wegen in schlechten Ruf gekommen ist.

Seulement, j'ai revu Fernando souvent
Y'avait rien du tout entre nous : ce que c'est
[bête !

Mais Anna un jour nous surprend
Et sur moi tout de suite elle se jette !
Ce sont là choses qui arrivent
Et qu'on oublie plus d'une fois.
Y'a vraiment pas d'alternative
Quand on a les apparences contre soi.

Et elle montre son blanc petit derrière
Plus précieux qu'une petite fabrique,
Le montre gratis aux badauds, aux militaires,
Au regard profane des places publiques.
Voilà bien ce qui souvent arrive
Quand on s'oublie rien qu'une fois.
Tout au plus pourrait faire ça
Celle qui a assez de quoi pour vivre.

Ah, que ça été dur de tout remettre en ordre !
De dire adieu à Fernando ; à Édouard
De faire des excuses ! Et tout au long des nuits
J'entendais ma sœur pleurer et me dire :
C'est bien comme ça, Anna c'est si dur !

VI - L'AVARICE

Peu de temps après, Édouard, qu'Anna a ruiné, se brûle la cervelle. La presse publie des articles flatteurs sur le compte d'Anna ; les lecteurs des journaux la saluent avec respect et la suivent immédiatement, le journal à la main, pour se ruiner. Mais lorsque, peu après, un second jeune homme détroussé par Anna s'est jeté par la fenêtre, la sœur intervient : elle en sauve un troisième sur le point de se pendre : elle reprend à Anna II l'argent et le rend à son propriétaire. Si elle agit ainsi, c'est que les gens commencent à faire le vide autour de sa sœur, à qui sa cupidité a fait une mauvaise réputation.

Lied der Familie

Wie da in der Zeitung steht, ist unsere Anna
Jetzt in Tennessee, und um sie schießen sich
Allerhand Leute tot: da wird sie viel Geld
[machen.]

Wenn so was in der Zeitung steht
Das ist gut! Das macht einen Namen! und hilft
Einem Mädchen vorwärts

Wenn sie da nur nicht
Allzu gierig ist
Sonst macht man bald
Einen Bogen um sie.

Wer seine Habsucht zeigt
Um den wird ein Bogen gemacht
Mit Fingern zeigt man auf ihn
Dessen Geiz ohne Maß ist.
Wenn die eine Hand nimmt
Muß die andere geben
Nehmen für Geben muß es heißen!
Pfund für Pfund
Heißt das Gesetz!

Hoffentlich ist unsre Anna so vernünftig

Und nimmt den Leuten nicht ihr letztes Hemd
[weg]

Sondern weiß: nackte Habsucht
Gilt nicht als Empfehlung.

VII – NEID

*Noch einmal sieht man Anna durch die große
Stadt gehen, sie erblickt auf ihrem Gang andere
Annas (die Tänzer tragen alle Annas Maske) sich
dem Müßiggang hingeben usw., also alle Todsünden
unbesorgt begehen, die ihr versagt sind. In einem
Ballett wird das Thema „Die Letzten Werden Die
Ersten Sein“ dargestellt: Während die andern
Annas stolz einhergehen im Licht, schleppt sich
ihre Schwester Anna II mühsam und gebückt hin,
aber dann beginnt ihr Aufstieg, sie geht stolzer und
stolzer, im Triumph endlich, während die andern
Annen verfallen und ihr demütig eine Gasse
bahnen müssen.*

Chant de la famille

Nous lisons dans le journal que notre Anna
Est à présent au Tennessee et que pour elle
Toutes sortes de gens se brûlent la cervelle :
[elle va gagner beaucoup d'argent.]

S'il y a des choses comme ça dans le journal
C'est utile ! Ça fait connaître une fille !
Et ça la pousse en avant !

Pourvu qu'elle n'ait pas
Les dents trop longues
Sinon bientôt elle fera
Le vide autour d'elle.

Qui montre sa cupidité
Fait le vide autour de soi
Et l'on se montre du doigt
Celui dont l'avidité va trop loin.
Si ta main droite prend
Il faut que la gauche donne.
Prendre et donner, telle est la règle !
Donnant donnant :
Telle est la Loi !

Espérons que notre Anna saura se montrer
[raisonnable]

Qu'elle ne prendra pas aux gens leur dernière
[chemise]

Mais comprendra que
Montrer sa cupidité vous déconsidère.

VII - L'ENVIE

*Une fois encore on voit Anna traverser la grande
ville. Elle rencontre sur sa route d'autres Anna
(tous les danseurs portent le masque d'Anna) qui
s'adonnent à l'oisiveté, etc. : ils commettent sans
crainte tous les péchés capitaux qui lui sont
interdits. Suit un ballet sur le thème : Les derniers
seront les premiers : tandis que les autres Anna
marchent d'un pas fier dans une lumière
resplendissante, leur sœur Anna II se traîne
péniblement, toute courbée. Mais ensuite commence
son ascension : sa démarche devient de plus en plus
altière, finalement triomphale, tandis que les autres
Anna peu à peu se dégradent et s'effacent
humblement sur son passage.*

Lied der Schwester

Und die letzte Stadt unserer Reise war San
[Francisco.]
Alles ging nach Wunsch. Nun, Anna
War oft müde und beneidete jeden
Der seine Tage zubringen durfte in Trägheit
Nicht zu kaufen und stolz
In Zorn geratend über jede Roheit
Hingegeben seinen Trieben, ein Glücklicher!
Liebend nur den Geliebten und
Offen nehmend, was immer er braucht!
Und ich sagte meiner armen Schwester:

Schwester, wir alle sind frei geboren

Wie es uns gefällt, können wir gehen im Licht
Also gehen herum aufrecht wie im Triumph
[die Toren]

Aber wohin sie gehen, das wissen sie nicht.

Schwester, folg mir und verzicht auf die
[Freuden]

Nach denen es dich wie die andern verlangt
Ach, überlaß sie den törichten Leuten
Denen es nicht vor dem Ende bangt.

Iß nicht, trink nicht und sei nicht träge
Die Strafe bedenke, die auf Liebe steht!
Bedenke, was geschieht, wenn du tatest, was dir
[läge!]

Nütze die Jugend nicht: sie vergeht!

Schwester, folg mir, du wirst sehen, am Ende
Gehst im Triumph du aus allem hervor
Sie aber stehen, o schreckliche Wende!
Zitternd im Nichts vor geschlossenem Tor!

EPILOG**Lied der Schwester**

Dann kehrten meine Schwester und ich zurück
[nach Louisiana]

Wo die Wasser des Mississippi unter dem
[Mond fließen]

Wie Sie aus den Liedern erfahren können

Chant des sœurs

La dernière ville du voyage c'était San
[Francisco.]
Tout marchait bien. Mais souvent Anna
Était lasse et enviait quiconque
Pouvait passer ses jours dans la paresse
Incorruptible et fier
S'indignant contre la brutalité
S'abandonnant à ses instincts, au bonheur,
Ne se donnant qu'à l'être aimé,
S'appropriant sans se cacher ce dont il a besoin
Et je disais à ma pauvre sœur :

Ma sœur, nous tous sommes enfants de la
[lumière,

Comme il nous plaît, nous dirigeons nos pas.
Certes, les insensés s'en vont la mine altière

Mais où ils vont, ils ne le savent pas.

Suis-moi, ma sœur, et renonce aux plaisirs

Que tu poursuis comme les autres gens.
Ah ! laisse-les aux esprits en délire
Qui n'ont pas peur de ce qui les attend.

Renonce à boire, à manger – ne chôme pas
Et songe au prix que l'amour va coûter.
Songe aux suites, si tu faisais ce qui te plaît !

N'use point de ta jeunesse : elle s'en va.

Suis-moi, ma sœur, et tu verras qu'un jour
Tout finira par ton apothéose.
Eux resteront, ô l'horrible retour,
Dans le néant, devant la porte close !

EPILOGUE**Chant des sœurs**

Ma sœur et moi, nous sommes rentrées en
[Louisiane]

Où les flots du Mississippi roulent sous la lune

– Vous devez le savoir, tant de chansons l'ont
[dit.]

Vor sieben Jahren aufgebrochen nach den	Il y a sept ans nous sommes parties vers les
[großen Städten	[grandes cités

Unser Glück zu versuchen: jetzt	Pour chercher la fortune
Haben wir es geschafft.	Et maintenant c'est fait.
Jetzt ist es gebaut, jetzt steht es da	Maintenant elle est bâtie, elle se dresse
Unser kleines Haus in Louisiana	Notre petite maison, en Louisiane
Unser kleines Haus am Mississippifluß in	Notre petite maison au bord du Mississippi,
[Louisiana.	[en Louisiane.

Bertolt Brecht¹

Traduction : Edouard Pfrimmer
L'Arche éditeur ©

¹ Bertolt Brecht publiera plus tard son texte sous le titre : *Les Sept Péchés capitaux des petits bourgeois* (1959).

Nancy Gustafson

La soprano Nancy Gustafson se produit sur les plus grandes scènes internationales. Aux États-Unis, elle chante notamment au Metropolitan Opera, à San Francisco, à Houston et au Lyric Opera de Chicago. En Europe, elle se produit avec succès à Vienne, Munich, à La Scala de Milan, au Covent Garden de Londres, à Hambourg, Genève, Rome, Naples, Turin, Berlin et à l'Opéra de Paris. Nancy Gustafson est particulièrement reconnue pour ses interprétations des opéras de Janáček et est très appréciée dans le rôle-titre de *Katja Kabanova*. Elle fait ses débuts dans ce rôle au Festival de Glyndebourne sous la direction d'Andrew Davis, puis le chante à Vienne et à l'Opéra de Paris. Elle remporte un grand succès dans *Jenufa* au Covent Garden ainsi qu'au Théâtre du Châtelet à Paris. Elle retourne à Glyndebourne pour le rôle de Lisa (*La Dame de pique*). Parmi ses autres rôles, citons Violetta (*La Traviata*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), Susannah de Carlyle Floyd, Alice Ford (*Falstaff*), Musetta (*La Bohème*), Salomé (*Hérodiade*), Nedda (*I Pagliacci*), Ellen Orford (*Peter Grimes*), Irene (*Rienzi*), Le Compositeur (*Ariadne auf Naxos*), Arabella, Rosalinde (*Die Fledermaus*), Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*), Marguerite (*Faust*), Agathe (*Der Freischütz*), Juliette (*Roméo et Juliette*) et les rôles-titres de *Daphné* et de *Rusalka*. En concert, Nancy Gustafson a notamment interprété *Idomeneo* avec le London Symphony Orchestra sous la direction de Sir Colin Davis, les *Quatre Derniers Lieder* de Strauss et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec Christian Thielemann. Au cours des dernières saisons,

Nancy Gustafson a chanté, entre autres, Eva (*Die Meistersinger*) à Munich, Laurie (*The Tender Land*) avec l'Orchestre Symphonique de la BBC dirigé par Leonard Slatkin au Barbican Hall à Londres, *Katja Kabanova* au Royal Opera, Ellen Orford (*Peter Grimes*) à Los Angeles et Francfort, *La Veuve joyeuse* et *Rienzi* à Vienne et au Liceu de Barcelone, etc. Parmi ses engagements pour la saison 2001/02, citons une nouvelle production de *Falstaff* à San Francisco, suivie de *Die Fledermaus* à Vienne, *Peter Grimes* et *Die Meistersinger* à Francfort. En 2002/03, la soprano ajoute le rôle de La Maréchale (*Der Rosenkavalier*) à son répertoire, ainsi que celui d'Ariadne, qu'elle chante à Las Palmas. Elle remporte de grands succès dans les rôles de Anita (*Jonny spielt auf*) à Vienne, Gutrune (*Götterdämmerung*) avec Zubin Mehta à Munich et Ada (*Die Feen*) au Festival de Musique de Dresde. En 2003/04, elle participe à la première mondiale de *Nicholas and Alexandra* aux côtés de Plácido Domingo à Los Angeles. Elle chante *Die Ersten Menschen* de Rudi Stephan en version de concert à Paris avec Radio France, se produit dans les rôles de Lisa (*La Dame de pique*) et Madame Lidoine (*Dialogues des carmélites*) à Hambourg, chante le rôle-titre d'*Arabella* à Londres et participe à la reprise de *Jonny spielt auf* à Vienne. Parmi ses projets figurent *Elektra* et *Die Fledermaus* à Tokyo, *Die sieben Todsünden* à Paris et Vienne, *Peter Grimes* de 1984, l'opéra de Lorin Maazel, à Londres, *Florenzia* à Seattle, *I Pagliacci* et *Elektra* à Berlin, *Fidelio* à Bonn et de nombreux concerts en Europe. Nancy Gustafson a participé à

de nombreux enregistrements, dont *Das Rheingold* avec l'Orchestre de Cleveland dirigé par Christoph von Dohnányi (Decca), la *Deuxième Symphonie* de Mahler avec l'Orchestre Philharmonique d'Israël et Zubin Mehta (Teldec), *La Bohème* sous la direction de Kent Nagano (Teldec) et, plus récemment, *Czarevitch*, *The Land of Smiles* (Telarc) et un enregistrement *live* de *Hérodiade* aux côtés de Plácido Domingo, avec la Staatsoper de Vienne et Marcello Viotti.

Douglas Nasrawi

Né en Californie, Douglas Nasrawi s'est formé à San Francisco et Paris. Sa carrière le mène dans de nombreuses maisons d'opéra en Europe, où il interprète un répertoire très large. Il a notamment chanté dans *Figaro* de José-Ramón Encinar à Madrid, *La Clemenza di Tito* de Mozart (Tito) à Lille, *Jocaste* de Charles Chayne, *Almira* de Haendel (Osman) à Bremen, *Tristan* de Pennisi (Tristan) à la Biennale de Venise et au Teatro Comunale di Bologna... À côté de grands rôles du répertoire comme Lenski, Le Chanteur italien, Des Grieux, Ismaele, Don José, Pollione, Erik ou MacDuff, Douglas Nasrawi interprète également Laerte (*Hamlet*), Gérald (*Lakmé*), Grimoaldo (*Rodelinda*), Prinz Pao (*Der Kreidekreis*). Ces dernières saisons, il a chanté Edrisi (*Król Roger*) à Amsterdam, Roméo à Karlsruhe, Narraboth à Frankfurt, Chlestakow (*Der Revisor*) à Augsburg, Tamino à l'Opéra d'État de Vienne, *Perséphone* de Stravinski au Festival Klangboden de Vienne et à Bâle, Lancelot (*Le Roi Arthur*) à Cologne, Panait (*The Greek Passion*), Flaminio (*L'Amore dei tre re*) et Lancelot

au Festival de Bregenz, Don José à Dresde, Der Zwerg et Lancelot à Bruxelles, Peter Grimes et Der Zwerg à Berlin, la *Symphonie n° 9* de Beethoven à Tokyo et *Die Jakobsleiter* à Amsterdam. Ses projets futurs comprennent Peter Grimes, Don José et *Lady Macbeth de Mzensk* à Berlin, Don José, Tom Rakewell, *Die Liebe der Danae*, *Ariadne auf Naxos*, *Wozzeck* et *Friedenstag* à Dresde, Panait à Covent Garden et *La Mort d'Orphée* à Bonn.

Donald George

Donald George est né à San Francisco (Californie) et a grandi à La Nouvelle-Orléans (Louisiane). Il a fait ses études à l'Université d'État de Louisiane à Bâton Rouge, puis a étudié le chant en Allemagne avec le Professeur Josef Metternich. Il a chanté dans des maisons d'opéra comme l'Opéra Bastille, La Scala de Milan, le Théâtre du Châtelet, le Capitole de Toulouse, les Staatsoper de Vienne, Berlin et Hambourg, le Kennedy Center et le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Il s'est aussi produit dans des festivals comme le Blossom Festival, avec l'Orchestre de Cleveland, les Proms de la BBC ou le Festival de Radio France, où il a enregistré *La Finta Giardiniera* dans le rôle de Belfiore. Il a chanté avec des chefs comme Kurt Masur, Christoph von Dohnányi, Giuseppe Sinopoli, Leonard Bernstein, Sir Yehudi Menuhin ou Jeffrey Tate. Parmi ses enregistrements, citons le *Requiem* de Verdi avec Alexander Rahbari, *Elias* avec Kurt Masur ou *La Belle Meunière*. Cette saison, Donald George interprète Alfredo dans *La Traviata* au Théâtre de Pfaltz, le rôle-titre de *Candide* de Leonard Bernstein au

Théâtre Prinzgerten de Munich, la version en quatre actes de *Billy Budd* au Teatro Regio de Turin, ainsi que *Paulus* de Mendelssohn avec Radio France au dernier concert d'Emil Tchakarov.

Henk Neven

Après des études avec Margreet Honig et Maarten Koningsberger au Conservatoire d'Amsterdam, Henk Neven poursuit sa formation musicale en participant à des masterclasses avec Udo Reinemann, Sarah Walker, Graham Johnson, Graham Clark, Hartmut Höll, Roger Vignoles et Jard van Nes. Il se produit sur scène dans *Gianni Schicci* (Marco), *Die sieben Todsünden* de Kurt Weill, *Un Mari à la porte* d'Offenbach (Le Mari), *Dido and Aeneas* (Aeneas), *Così fan tutte*, *Don Giovanni* (Leporello), *Le Nozze di Figaro* (Conte Almaviva) et *L'Enfant et les sortilèges* (Le Chat/L'Arbre). En concert, on a pu l'entendre dans l'*Oratorio de Noël*, la *Passion selon saint Matthieu* et la *Passion selon saint Jean* de Bach, les *Requiem*s de Mozart, Fauré et Duruflé, *La Création* de Haydn et *Les Chants et les danses de la mort* de Moussorgski. Il a participé à l'enregistrement de *Love and Lament* avec l'ensemble Capella Figuralis sous la direction de Jos van Veldhoven et a travaillé en tant que soliste avec le Combattimento Consort Amsterdam, le Nederlandse Bachvereniging, l'Orchestre de la Beethovenhalle de Bonn ainsi que l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam. Il chante très régulièrement les œuvres de Bach, et notamment les deux *Passions*, avec le Nederlandse Bachvereniging dans différentes villes des Pays-Bas, et notamment au

Concertgebouw d'Amsterdam. Après un récital en compagnie de son frère violoncelliste à l'Institut Néerlandais de Paris, il interprète *Der Kaiser von Atlantis* (der Tod) au Festival d'Amersfoort. On a pu l'entendre à Paris cette saison dans *Manfred* de Schumann avec l'Orchestre National de France au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction d'Emmanuel Krivine, ainsi qu'au Palais Garnier dans *Capriccio* sous la direction musicale de Gunther Neuhold. La saison prochaine, il sera Moralès à la Staatsoper de Berlin dans une nouvelle production de *Carmen* sous la baguette de Daniel Barenboim. Au concert, on l'entendra au Concertgebouw d'Amsterdam dans les *Liebesliedervolzer* de Brahms et *Die Schöne Müllerin* de Schubert, ainsi qu'à l'auditorium de Vara Radio dans un opéra de Erwin Schulhoff. À Paris, il sera prochainement Joseph dans *L'Enfance du Christ* de Berlioz lors de deux concerts dirigés par John Nelson à Notre-Dame de Paris.

Matthias Hoelle

Matthias Hoelle est reconnu comme l'une des plus grandes basses internationales depuis une dizaine d'années. Né à Rottweil/Neckar (Allemagne), il étudie d'abord à la Staatliche Hochschule für Musik de Stuttgart puis à la Musik Hochschule de Cologne. Il est membre du studio de l'Opéra de Cologne jusqu'en 1987 puis membre du Staatstheater de Stuttgart. Très vite, il se produit sur les plus grandes scènes internationales. Il chante ainsi au Metropolitan Opera à New York, à Chicago (Lyric Opera et Chicago Symphony Orchestra), Houston, Washington, Tel Aviv (où il a également participé à la

création d'œuvres de Karlheinz Stockhausen), aux Festivals de Ludwigsburg et Salzbourg et au Maggio Musicale de Florence. Spécialiste du répertoire wagnérien, on peut l'entendre interpréter les opéras de Wagner presque partout à travers le monde. Depuis 1981, il est invité régulièrement au Festival de Bayreuth. Matthias Hoelle a travaillé avec des chefs d'orchestre comme Daniel Barenboïm, Sergiu Celibidache, Riccardo Chailly, Claus Peter Flor, Bernard Haitink, Marek Janowski, Gustav Kuhn, James Levine, Sir Neville Marriner, Zubin Mehta, Ricardo Muti, Sir Georg Solti, Horst Stein, Christian Thielemann, etc. L'artiste s'est également produit sous la direction des plus grands metteurs en scène, tels Willy Decker, August Everding, Götz Friedrich, Sir Peter Hall, Michael Hampe, Harry Kupfer, Hans-Peter Lehmann, Jean-Pierre Ponnelle, Jean-Claude Ribet et Luca Ronconi. Sa carrière artistique comprend de nombreux concerts et productions, ainsi que des émissions de télévision et de radio et des productions vidéo (notamment le *Ring* par Harry Kupfer et *Tristan* par Heiner Müller au Festival de Bayreuth). Son répertoire comprend notamment Le Commandeur (*Don Giovanni*), Publius (*La Clémence de Titus*), Sarastro (*La Flûte enchantée*), Rocco (*Fidelio*), Seneca (*Le Couronnement de Poppée*), Crespel (*Les Contes d'Hoffmann*), Daland (*Le Vaisseau fantôme*), Pogner (*Die Meistersinger*), Landgraf (*Tannhäuser*), Eremit (*Der Freischütz*) et, parmi les opéras italiens, Raimondo (*Lucia di Lammermoor*), Enrico VIII (*Anna Bolena*), Timur (*Turandot*), Basilio (*Il Barbiere di Siviglia*), Ramphis (*Aïda*), Pater

Guardian (*La Forza del destino*), ainsi que Gremin (*Eugène Onéguine*), etc. Parmi ses derniers engagements figurent le rôle-titre de *Don Quichotte* de Massenet à l'Opéra de Cologne et *Fidelio* au Teatro Carlo Felice de Gênes. Les projets de l'artiste comprennent notamment *Fidelio* en tournée au Japon avec le Festival de Pâques de Salzbourg sous la direction de Simon Rattle, ainsi que *Parsifal* dans une nouvelle production à La Fenice de Venise et en version concert avec l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Christoph Eschenbach. Matthias Hoelle a entre autres enregistré Gurnemanz (*Parsifal*) avec Daniel Barenboïm (Teldec), Eremit (*Der Freischütz*) avec Marek Janowski (BMG), Rocco (*Fidelio*) avec Sir Colin Davis (BMG) et *Erste Wälpurgisnacht* de Mendelssohn avec Claus Peter Flor (BMG). Matthias Hoelle reçoit plusieurs prix, parmi lesquels le Prix Felix-Mendelssohn-Bartholdy du Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Durant l'été 1998, il est nommé « Kammersänger » du Staatstheater de Stuttgart.

Kirill Karabits

Kirill Karabits a été nommé Jeune chef associé à l'Orchestre Philharmonique de Radio France en avril 2002. Il a pris ses fonctions en octobre 2002. Différentes missions lui sont proposées, parmi lesquelles la direction de programmes destinés au jeune public, l'enregistrement de pièces de musique contemporaine pour la série de Radio France *Alla Breve* et la direction d'un ou plusieurs concerts de l'orchestre à Radio France, chaque saison. À Radio France, il a ainsi notamment assuré la création de l'opéra de Gérard Condé *Les Orages désirés* en novembre 2003. Né à Kiev en décembre 1976,

Kirill Karabits étudie à l'Académie de musique Tchaïkovski. Il poursuit sa formation à l'Académie de musique de Vienne puis à l'Académie internationale Bach de Stuttgart et suit des séminaires de direction au Festival Manuel de Falla de Grenade avant d'être chef assistant au Festival de musique de Sewanee (Tennessee, États-Unis) en 1997. Il est ensuite assistant d'Ivan Fischer au Festival d'Orchestre de Budapest de 1998 à 2000 et travaille également auprès de grands chefs tels Yehudi Menuhin. De 1998 à 2000, Kirill Karabits a remporté plusieurs grands prix de Concours internationaux de jeunes chefs d'orchestre (Prix Nikolai-Malko au Danemark, Prix de la Fondation Européenne sous le haut patronage du prince Henrik de Danemark en Belgique, Prix Maria-Gusella à Pescara en Italie). À 19 ans, il fait ses débuts de chef avec l'ensemble Kiev Camerata avant d'en être Chef principal de 1995 à 1999. Ces dernières années, il a dirigé plusieurs formations, parmi lesquelles l'Orchestre radio-symphonique de Vienne, l'Orchestre National Symphonique d'Ukraine, l'Orchestre Haydn de Bolzano (Italie) et l'Orchestre Philharmonique de Tampere (Finlande). C'est en avril 2002 qu'il remporte le concours international de « jeune chef d'orchestre associé » à l'Orchestre Philharmonique de Radio France, qu'il dirige régulièrement depuis sa nomination. Parallèlement, il est principal chef invité de l'Opéra National et du Ballet d'Ukraine à Kiev, et directeur musical du Festival International de musique de Kiev. À l'Opéra National d'Ukraine, il a dirigé *Tosca* de Puccini, *Paillasse* de

Leoncavallo, *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski... Kirill Karabits est également musicologue. Il a récemment créé la *Passion selon saint Jean* de Carl Philip Emmanuel Bach, qui n'avait jamais été interprétée, et d'autres pièces exhumées de la bibliothèque de la Singakademie de Berlin : *Pastorale* de G.P. Telemann avec l'ensemble Capella Leopoldina au Festival de Gmunden et au Musikverein de Vienne, et trois petites symphonies préclassiques de J.G. Graun avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France en septembre 2003. À partir d'octobre 2004, il sera Premier Chef invité de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Au cours de la saison 2004/05, il dirigera l'Orchestre du Capitole de Toulouse, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, etc. On le retrouvera bien sûr à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Orchestre Philharmonique de Radio France

Les musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Radio France et leur directeur musical Myung-Whun Chung travaillent ensemble depuis mai 2000. Des tournées en Asie, au Carnegie Hall de New-York et en Europe (Autriche, Allemagne, Italie, Espagne, Grèce, ainsi qu'au Royal Albert Hall de Londres dans le cadre des Proms et au Concertgebouw d'Amsterdam) ont déjà marqué cette collaboration. L'Orchestre Philharmonique a été créé en 1976 afin de doter Radio France d'un instrument adapté à une grande variété de programmes. L'originalité de cet orchestre de 141 musiciens réside dans sa grande flexibilité : il peut être

divisé en plusieurs formations s'adaptant à des répertoires très différents, et présente ainsi chaque saison une cinquantaine de programmes originaux, aussi bien pour grand orchestre que pour ensemble instrumental. L'histoire des seize années de collaboration avec Marek Janowski a été marquée par le travail réalisé sur le répertoire germanique, en particulier la *Tétralogie* de Wagner, jouée pour la première fois à Paris depuis 1957, la première intégrale parisienne des symphonies de Bruckner, ou les *Gurrelieder* de Schönberg. Parallèlement, l'orchestre consacre une part importante de son activité à la création, avec une quinzaine d'œuvres nouvelles chaque année. Les musiciens de l'Orchestre Philharmonique ont travaillé ces dernières saisons des œuvres du répertoire classique avec Ton Koopman, Marc Minkowski et Christopher Hogwood. Ils ont accueilli des interprètes-chefs d'orchestre comme Sir Yehudi Menuhin ou Christian Zacharias, des compositeurs-chefs d'orchestre comme Luciano Berio, Pierre Boulez ou Peter Eötvös, et des personnalités aussi diverses que Sir Neville Marriner, Armin Jordan, Eliahu Inbal, Kent Nagano, Ivan Fischer, Jukka-Pekka Saraste, Leonard Slatkin... Ce travail se poursuit avec la nouvelle génération : Paavo Järvi, Mikko Franck, Philippe Jordan, Kazuchi Ono, Manfred Honeck, ou Kirill Karabits, jeune chef associé à l'orchestre. La saison dernière a connu de grandes heures avec un cycle autour de Richard Strauss dirigé par Myung-Whun Chung au Théâtre des Champs-Élysées, la participation au domaine privé Peter Eötvös à la Cité de la musique et les représentations de *Tannhäuser*

au Théâtre du Châtelet. Chaque saison, depuis la fermeture de la Salle Pleyel pour rénovation, se partage entre grand répertoire au Théâtre des Champs-Élysées, opéras au Châtelet, participation à la programmation thématique de la Cité de la musique et concerts-découvertes salle Olivier Messiaen à Radio France. L'Orchestre Philharmonique de Radio France débute cette saison par une résidence en Asie (Séoul et Tokyo) dans le cadre d'une coopération culturelle avec les gouvernements japonais et sud-coréen, en coproduction avec les Chorégies d'Orange. Myung-Whun Chung y dirige *Carmen*, mis en scène par Jérôme Savary. L'Orchestre Philharmonique se produit également au Suntory Hall de Tokyo et pour des concerts de musique de chambre réunissant Myung-Whun Chung au piano et plusieurs musiciens de l'orchestre. Certains d'entre eux sont aussi invités à donner des masterclasses. En janvier 2005, ils interpréteront en Espagne et au Portugal la *Cinquième Symphonie* de Mahler. Au mois de mars, ils seront en Suisse avec le pianiste Lars Vogt et, en juin, reprendront au Musikverein de Vienne et à Budapest la *Symphonie des mille* de Mahler. L'ensemble de ces projets bénéficie du soutien de l'Association Française d'Action Artistique. En France, l'orchestre est invité au Festival de Laon avec Vladimir Fedosseïev, dans la nouvelle salle de Grenoble avec Sir Andrew Davis, au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines avec Christian Zacharias, ainsi qu'à l'Auditorium de Dijon et à la Halle aux grains de Toulouse sous la direction de Myung-Whun Chung. Son activité discographique reste très

soutenue, avec un catalogue d'une cinquantaine de titres. Avec Myung-Whun Chung, l'Orchestre Philharmonique enregistre pour Deutsche Grammophon : après Messiaen et Beethoven, un disque réunissant la *Symphonie « inachevée »* de Schubert et le *Concerto pour piano* de Schumann avec Martha Argerich paraît en juin 2004. Par ailleurs, un historique *Ulisse* de Dallapiccola dirigé par Ernest Bour, la *Symphonie n° 2* de Liapounov par Evgueni Svetlanov, ou la *Tragédie florentine* de Zemlinsky dirigée par Armin Jordan sont entrés dans la collection Radio France/Naïve. Un nouveau disque de « Ballets russes » dirigé par Paavo Järvi est aussi paru au catalogue Virgin/EMI.

Directeur musical

Myung-Whun Chung

Jeune chef associé

Kirill Karabits

Flûtes

Geneviève Amar, 1^{er} solo
Magali Mosnier, 1^{er} solo
Thomas Prévost, 1^{er} solo
Michel Rousseau, 2^e solo
et flûte en *sol*
Emmanuel Burlet, piccolo solo
Nels Lindeblad, piccolo solo

Hautbois

Jean-Louis Capezzali, 1^{er} solo
Hélène Devilleneuve, 1^{er} solo
Jean-Christophe Gayot, 2^e solo
Stéphane Part, 2^e solo
et 2^e cor anglais solo
Stéphane Suchanek, cor anglais
solo

Clarinettes

Robert Fontaine, 1^{er} solo
Francis Gauthier, 1^{er} solo
Jean-Pascal Post, 2^e solo,
cor de basset
Hervé David, petite clarinette
solo
Didier Pernoit, clarinette basse
solo
Jérôme Voisin, 2^e clarinette
basse solo

Bassons

Chantal Colas-Carry, 1^{er} solo
Jean-François Duquesnoy,
1^{er} solo
Stéphane Coutaz, 2^e solo
Francis Pottiez, contrebasson
solo
Denis Schricke, contrebasson
solo

Cors

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

Trompettes

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

Trombones

Patrice Buecher, 1^{er} solo
Antoine Ganaye, 1^{er} solo
Alain Manfrin, 2^e solo
David Maquet, 2^e solo

Trombones basses

Franz Masson
NN

Tuba

Victor Letter

Timbales

Adrien Perruchon, 1^{er} solo
NN, 1^{er} solo

Percussions

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

Harpes

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

Claviers

Catherine Cournot

Violons I

Elisabeth Balmas, 1^{er} solo
Hélène Colletterte, 1^{er} solo
NN, 1^{er} solo
Bernadette Gardey, 2^e solo
Virginie Buscail, 2^e solo
M. Laurence Camilleri, 3^e solo
Mihai Ritter, 3^e solo
Emmanuel André
Emmanuelle Blanche-Lormand
Solange Couture
Béatrice Gaugué-Natorp
Edmond Israelievitch
Mireille Jardon
Jean-Christophe Lamacque
François Laprévote

Virginie Michel
Simona Moise
Florence Ory
Françoise Perrin
Simone Plagniol
Marie-Josée Romain-Ritchot
Mihaëla Smolean
Véronique Tercieux-Engelhard
Thomas Tercieux

Violons II

Catherine Lorrain,
1^{er} chef d'attaque
Sukeyuki Iwatani *,
1^{er} chef d'attaque
Firmin Ciriaco, 2^e chef d'attaque
Guy Comentale,
2^e chef d'attaque
Cyril Baleton
Martin Blondeau
Floriane Bonanni
Florent Brannens
Thérèse Desbeaux
Aurore Doise
Lyodoh Kaneko
Jean-Philippe Kuzma
Pascal Oddon
Cécile Peyrol
Céline Planes
Sophie Pradel
Isabelle Souvignet
Anne Villette
NN
NN

Altos

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

Violoncelles

Eric Levionnois, 1^{er} solo
Nadine Pierre, 1^{er} solo
Daniel Raclot, 1^{er} solo
Raphaël Perraud, 2^e solo
NN, 2^e solo
Anita Barbereau-Pudleitner,
3^e solo
Jean-Claude Auclin
Yves Bellec
Marion Gaillard
Anne Girard
Renaud Guieu
Karine Jean-Baptiste
Elisabeth Maindive
Jérôme Pinget
Catherine de Vençay

Contrebasses

Christophe Dinaut *, 1^{er} solo
Gérard Soufflard, 1^{er} solo
Jean Thévenet, 2^e solo
Jean-Marc Loisel, 3^e solo
Daniel Bonne
Jean-Pierre Constant
Michel Ratazzi
Véronique Sauger
Dominique Serri
Dominique Tournier
Henri Wojtkowiak

* musiciens non titulaires

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Dimanche 10 octobre - 16h30

Biographies

 *histoire*

 Libération

 L'EXPRESS

 Classica
SUPERFOCUS

 L'HISTOIRE

 France
musiques

David Grimal

Né en 1973, David Grimal débute le violon à l'âge de 5 ans. Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Régis Pasquier, il participe à de nombreuses master-classes, notamment auprès d'Isaac Stern ou Shlomo Mintz, et rencontre son maître en la personne de Philippe Hirshhorn. Cette rencontre sera décisive sur le plan musical et ouvrira au jeune artiste les portes d'une carrière internationale.

David Grimal est depuis lors l'invité de nombreux orchestres : English Chamber Orchestra, Stockholm Chamber Orchestra, Bayerische Kammerphilharmonie, Les Solistes de Moscou, Sinfonia Varsovia, Orchester des Südwestdeutschen Rundfunks, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lyon, Orchestre du Capitole de Toulouse, Orchestre national des Pays de Loire, Ensemble Choral de Paris, Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Budapest Strings, Orchestre de la Radio de Budapest... sous la direction de chefs tels que Emmanuel Krivine, Hubert Soudant, Stanislas Skowaczewski, James Judd, Matthias Bamert, Lawrence Foster, Yuri Bashmet, Michael Schonwandt, Günter Neuhold, Sydney Harth, Ole Kristian Rud, Jap van Sweden, Marc Soustrot, Theodor Guschlbauer, Yan-Pascal Tortelier...

Invité à se produire dans le monde entier (Europe, Japon, Corée, Hong-Kong, Australie, Afrique du sud, États-Unis, Amérique Centrale...) aussi bien en soliste qu'en musique de chambre, David Grimal a également été l'hôte de saisons

et de festivals prestigieux : Wiener Musikverein, où il lui a été décerné le Prix Européen de la Culture 1996 lors d'un concert exceptionnel, Lincoln Center (New York), Théâtre des Champs-Élysées, Salle Pleyel, Cité de la musique, Auditorium du Louvre, Musée d'Orsay, Festival de Menton, d'Auvers-sur-Oise, L'Été des Grands Interprètes, Sully, Les Folles Journées... David Grimal a eu le privilège d'avoir parmi ses partenaires James Galway, Truls Mork, Yuri Bashmet, Boris Berezovsky, Valery Afanassiev, Georges Pludermacher, Gérard Caussé, Jian Wang, Michel Beroff, Nicholas Angelich, Xavier Phillips, Frans Helmerson, Marc Coppey, Henri Demarquette, Karoly Mocsari, Emmanuel Strosser, Alain Planès, François-René Duchable...

Parmi ses futurs projets, mentionnons une tournée en Hongrie, de nombreux récitals en France et en Italie, le festival Stavanger, le festival Berlioz avec l'Orchestre National de l'Opéra de Lyon et Emmanuel Krivine, une tournée en Inde et au Mexique ainsi que différents concerts avec l'Ulster Symphony Orchestra, le Berliner Symphony, le Mozarteum Orchestra de Salzbourg ainsi que Sinfonia Varsovia. David Grimal joue le Ex Roederer, Stradivarius de 1710, prêté par Fazenda Ipiranga, MGuaranesia/MG, Brésil.

Oswald Sallaberger

Né en 1966 à Innsbruck, Oswald Sallaberger a étudié le violon et la direction d'orchestre au Mozarteum de Salzbourg. Parmi ses professeurs et maîtres, on peut citer Sándor Végh, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Michael Gielen et Claudio Abbado. Oswald Sallaberger a été récompensé

par de nombreux prix dont, en 1993, le Prix de la Fondation Herbert von Karajan de Berlin pour la jeune génération de chefs d'orchestre. À l'âge de 20 ans, c'est aux États-Unis qu'Oswald Sallaberger effectue sa première grande tournée à l'étranger (il se produit, entre autres, au Carnegie Hall de New York), à la tête de l'Orchestre de Chambre Autrichien. Oswald Sallaberger a été invité au Festival de Salzbourg pour diriger Mozart ainsi que la création d'une œuvre de George Lopez. Dans le cadre du festival Octobre en Normandie, Oswald Sallaberger dirige, dès 1996, une série de projets et fait à cette occasion la connaissance de Laurent Langlois.

Ils produisent un projet spécial Webern, pour lequel le chef d'orchestre dirige la Camerata Academica de Salzbourg et le Südfunkchor de Stuttgart. En 1997, Oswald Sallaberger fait ses débuts à l'Opéra de Berlin avec *Lulu* d'Alban Berg, puis il dirigera entre autres *Fidelio* de Beethoven à Linz, *Thomas Chatterton* de Matthias Pintscher à Vienne ainsi que deux opéras de Param Vir à Anvers.

De nombreux engagements comme chef invité lui sont proposés auprès de l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Ensemble Intercontemporain, les orchestres de la radio de Baden-Baden, la Camerata Academica de Salzbourg, le Concertverein de Vienne, les orchestres philharmoniques de Graz et de Liège.

Il s'investit aussi bien dans l'étude des grandes œuvres classiques que des créations et de la musique contemporaine, collaborant avec de grands compositeurs de notre époque tels György Kurtág, György

Ligeti, Helmut Lachenmann, Luciano Berio, Peter Eötvös ou Salvatore Sciarrino. En 1998, Oswald Sallaberger a été nommé directeur musical de l'Opéra de Rouen. Ce contrat a été renouvelé en 2001 pour une durée de cinq ans. À la tête de l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, il a développé un projet ambitieux dont le rayonnement va bien au-delà des frontières normandes. Il a notamment conduit sa formation au Festival Musica de Strasbourg, à la Cité de la musique, au Grand Théâtre du Luxembourg ou encore au Festival Ars Musica en Belgique. Renouant avec une tradition wagnérienne mythique à Rouen, Oswald Sallaberger y a dirigé *Tannhäuser* (saison 2002/03) et *Tristan und Isolde* (2003/04). C'est *La Walkyrie* qui est à l'affiche de la saison 2004/05.

Orchestre du Conservatoire de Paris

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn, puis de Mozart et Beethoven étaient jouées par les élèves sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828, avec d'anciens étudiants, la Société des Concerts du Conservatoire, à l'origine de l'Orchestre de Paris. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique de programmation musicale proposée par le Conservatoire dans ses trois salles publiques, dans la salle des concerts de la Cité de la musique, institution partenaire de son projet pédagogique dès sa création, et, cette année, dans la salle Olivier Messiaen de la Maison de la Radio par le biais d'une nouvelle collaboration avec Radio France.

Un instrumentiste doit en effet pouvoir pratiquer, au cours de ses années d'apprentissage, la musique d'ensemble sous toutes ses formes – de la création contemporaine en petit effectif au répertoire symphonique – et acquérir l'expérience de la scène.

L'orchestre du Conservatoire est constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes, réunis en des formations variables, renouvelées par session, selon le programme et la démarche pédagogique retenus. Les sessions se déroulent sur des périodes de une à deux semaines, en fonction de la difficulté et de la durée du programme. L'encadrement en est le plus souvent assuré par des professeurs du Conservatoire ou par des solistes de l'Ensemble Intercontemporain, partenaire privilégié du Conservatoire.

La programmation de l'Orchestre du Conservatoire est conçue pour permettre aux étudiants d'aborder des chefs-d'œuvre de périodes et de styles variés, avec de nombreux chefs invités : en 2004/05, l'Orchestre des étudiants est notamment dirigé par Reinbert de Leeuw, Oswald Sallaberger, Heinz Holliger, Christoph Eschenbach et interprète des œuvres aussi diverses que *Le Festin de l'araignée* d'Albert Roussel, *Renard* d'Igor Stravinski, le *Concerto pour violon en ré mineur* de Robert Schumann, *Et exspecto resurrectionem mortuorum* d'Olivier Messiaen, *Don Juan* de Richard Strauss, la *Symphonie n° 5* de Piotr Ilitch Tchaïkovski...

Flûtes

Indiana Blume
Alice Brie
Stella Daoues
Julie Huguet
Edouard Sabo

Hautbois

Vincent Arnoult
Armel-Gaël Descotte
Steven Hudson
Céline Moinet

Clarinettes

Laurent Bienvenu
Fabien Bourrat
Wenhsin Lin
Christelle Pochet

Fagots

Batiste Arcaix
Coralie Bosse
Daphné Vicente-Sandoval

Basson

Vincent Legoupil

Cors

Arnaud Bonnetot
Chan-Chun Lin
David Mace
Vianney Prudhomme
Pierre Remondiere

Trompettes

Marie Bedat
Julien Lanset
William Sayd
Loïc Sonrel

Trombones

Mathias Currit
Hernandez Serra

Trombone basse

Eneko Azparren-Vicente

Tuba

Geordie Bigot

Percussions

Aurélien Carsalade
Thierry Deleruyelle
Romain Robine

Harpe

Eva Debonne

Violons

David Benetah
Benjamin Boursier
Stéphanie Courouble
Eléonore Darmon

Marion Desbrueres
Alice Erte
Chen-Jun Fan
Perceval Gilles
Hugues Girard
Quentin Jaussaud
Bernard Jullien
Yukari Kurosaka
Jae-Won Lee
Hong-Kyun Lim
Anna Nakagawa
Nikola Nikolov
Emmanuel Ory
Ji-Yoon Park
Sébastien Richaud
Simon Roturier
Nicolas Simon
Vanessa Szigeti
Prisca Talon
Dimiter Tchernookov
Chih-Hong Tseng
Chiu-Jan Ying

Altos

François Bodin
Agnès Bodnar
Sophie Briere
Catherine Demonchy
Aurélie Deschamps
Sylvain Durantel
Quentin Hindley
Koichi Komine
Michel Nguyen
Julie Risbet

Violoncelles

Anne-Sophie Basset
Sophie Broïon
Sophie Chauvenet
Julien Lazignac
Timothée Marcel
Clémentine Meyer
Catherine Robert
Timothée Tosi

Contrebasses

Fanny Bereau
Héloïse Dely
Florian Godard
Thomas Kaufman
Tiphaine Tsjoen
Rémy Yulzari

Équipe technique CNSMDP Régisseur général : Bernard Surrans - Régisseurs d'orchestre : Uri Nahir, Tony Scheveleir, Laurent Lafosse.

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

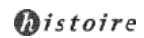
Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Gustav Mahler
Le Chant de la terre

Mardi 12 octobre - 20h

Livret - Biographies

 **histoire**

 **Libération**

 **L'EXPRESS**

 **Classica**
REPUBLIQUE

 **L'HISTOIRE**

 **France**
musiques

Gustav Mahler
Das Lied von der Erde

Das Trinklied vom Jammer der Erde

Schon winkt der Wein im goldnen Pokale,
Doch trinkt noch nicht, erst sing ich euch
[ein Lied!
Das Lied vom Kummer soll auflachend
in die Seele euch klingen. Wenn der
[Kummer naht,
liegen wüst die Gärten der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der
[Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen
[Weins!
Hier, diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammen passen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert, als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel is das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig und die Erde
Wird lange fest stehen und aufblühn im
[Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde!

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den
[Gräbern
hockt eine wildgespenstische Gestalt –
Ein Aff ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
[hinausgellt
in den süßen Duft des Lebens!

Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit,
[Genossen!
Leert eure goldnen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

Le Chant de la terre

Chanson à boire de l'affliction de la terre

Dans les coupes d'or déjà le vin nous
[invite ;
pourtant ne buvez pas encore, que je vous
[chante une chanson d'abord !
La chanson du chagrin en vos âmes
sonnera comme un éclat de rire. Quand le
[chagrin s'approche,
les jardins de l'âme demeurent déserts ;
se flétrissent et meurent et la joie et les
[chants.
Sombre est la vie, sombre la mort.

Maître de cette demeure,
ta cave recèle l'abondance du vin d'or !
Ici je nomme mien ce luth.
Toucher le luth et vider les verres,
ce sont là choses qui vont de pair.
Un plein verre de vin au moment opportun
vaut mieux que tous les empires du monde !
Sombre est la vie, sombre la mort.

Éternel est le bleu du ciel et la terre
durera longtemps et refleurira au
[printemps.
Mais toi, homme, combien de temps vis-tu ?
Tu n'as même pas cent ans pour te délecter
de toutes les caduques vanités de cette
[terre !

Regardez là-bas ! Au clair de lune sur les
[tombeaux
s'accroupit un effrayant fantôme :
C'est un singe ! Écoutez comme son
[hurlement
pénètre de sa stridence les doux parfums
[de la vie !
Prenez le vin maintenant ! Il est temps,
[compagnons !
Et d'un seul trait videz vos coupes d'or !
Sombre est la vie, sombre la mort.

Der Einsame im Herbst

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint', ein Künstler habe Staub vom
[Jade
Über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen is verflogen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, goldnen
[Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser ziehn.

Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
Erlosch mit Knistern;
es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währ't zu
[lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr
[scheinen,
Um meine bitteren Tränen mild
[aufzutrocknen?

Von der Jugend

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder.

Ihre seidnen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seidnen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.

L'Esseulé en automne

De bleuâtres brouillards d'automne
[ondoient au-dessus du lac ;
le givre a gainé de blanc toutes les herbes ;
on croirait qu'un artiste a semé de la
[poussière de jade
sur les précieuses floraisons.

Le doux parfum des fleurs s'est envolé ;
un vent froid courbe leurs tiges jusqu'à
[terre.
Bientôt, fanés, les pétales d'or
des lotus s'en iront sur l'eau.

Mon cœur est las. Ma petite lampe
en grésillant s'éteint
et le sommeil me gagne.
Je viens vers toi, indéfectible asile !
Oui, donne-moi le repos, j'ai besoin de ton
[réconfort !

Je pleure beaucoup dans mes solitudes.
L'automne dans mon cœur trop longtemps
[se prolonge.
Soleil de l'amour, ne veux-tu plus briller
pour sécher doucement mes trop amères
[larmes ?

De la jeunesse

Au milieu d'un petit étang
se dresse un pavillon de verte
et blanche porcelaine.

Comme le dos d'un tigre
s'arque et se tend le pont de jade
vers le pavillon sur l'autre rive.

Dans le pavillon des amis sont assis ;
ils sont bien vêtus, ils boivent, devisent
et certains d'entre eux écrivent des vers.

Leurs manches de soie glissent
et se retroussent et leurs bonnets de soie
leur tombent drôlement tout au bas de la
[nuque.

Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan;

Wie ein Halbmond steht die Brücke,
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

Von der Schönheit

Junge Mädchen pflücken Blumen,
Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
Sammeln Blüten in den Schoß und rufen
Sich einander Neckereien zu.

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.

Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
Ihre süßen Augen wider,
Und der Zephyr hebt mit Schmeichelkosen
das Gewebe ihrer Ärmel auf, führt den
[Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne
[Knaben
Dort an dem Uferrand auf mut'gen
[Rossen,
Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;

Schon zwischen dem Geäst der grünen
[Weiden
Trabt das jungfrische Volk einher!

Das Roß des einen wiehert fröhlich auf
Und scheut und saust dahin;
Über Blumen, Gräser, wanken hin die
[Hufe,

Du petit étang la calme surface
reflète toute chose
merveilleusement, ainsi qu'en un miroir.

Tout dans le pavillon apparaît à l'envers,
le pavillon de verte
et blanche porcelaine.

Le pont devient croissant de lune
avec son arche renversée. Des amis
bien vêtus boivent en devisant.

De la beauté

Des jeunes filles cueillent des fleurs,
des fleurs de lotus au bord de l'eau.
Par buissons et feuilles elles se sont assises,
assemblant les fleurs sur leurs genoux
en s'interpellant et se taquinant.

Un soleil d'or tresse autour d'elles ses
[réseaux,
mais se mirant dans le scintillement de
[l'onde ;
le soleil reflète leurs grâces élançées
et leurs doux yeux.
Le zéphyr caressant câlinement
soulève le tissu de leurs manches
[et emporte le charme
de leurs subtils parfums avec lui dans les
[airs.

Ô vois ! Quels sont ces beaux garçons
là-bas au bord de l'eau sur leurs fringants
[coursiers ?
Au loin ils resplendissent comme les
[rayons du soleil.
Mais déjà, à travers les branchages des
[saules
leur jeune et fraîche troupe trotte vers
[nous.

Le cheval de l'un d'eux hennit joyeusement
et s'effarouche et passe en trombe ;
sur les fleurs, sur les herbes tressautent les
[sabots,

Sie zerstampfen jäh im Sturm die
[hingesunkenen Blüten.
Hei! Wie flattern im Taumel seine
[Mähnen,
Dampfen heiß die Nüstern!

Goldne Sonne webt um die Gestalten,

Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Und die schönste von den Jungfrau
[sendet
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.

Ihre stolze Haltung is nur Verstellung.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
In dem Dunkel ihres heißen Blicks
Schwingt klagend noch die Erregung ihres
[Herzens nach.

Der Trunkene im Frühling

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen, lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag ihn, ob schon Frühling sei,
Mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: " Ja! Der Lenz
Ist da, sei kommen über Nacht! "
Aus tiefstem Schauen lausch ich auf,
Der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf ich wieder ein,
Was geht mich denn der Frühling an!
Laßt mich betrunken sein!

martelant, écrasant les fleurs sous leur
[tempête.
Oh ! Quelles vagues agitent sa crinière
et comme fument ses naseaux brûlants !

Un soleil d'or tresse autour d'elle ses
[réseaux,
se mirant dans le scintillement de l'onde.
Et la plus belle des jeunes filles

jette vers lui de longs regards pleins de
[désir.
Son fier maintien n'est qu'attitude.
Dans l'étincellement de ses grands yeux,
dans le sombre feu de ses brûlants regards,
palpite la dolente exaltation du cœur.

L'Homme ivre au printemps

Si la vie n'est qu'un rêve,
à quoi servent peine et tourment ?
Je bois à perdre haleine
tout au long du bienheureux jour.

Et lorsque je ne peux plus boire,
la gorge et l'âme étant remplis,
je titube jusqu'à ma porte
et je dors merveilleusement !

Qu'entends-je en m'éveillant ? Écoute !
Un oiseau chante dans l'arbre ;
je lui demande si déjà c'est le printemps,
car cela me paraît un rêve.

L'oiseau gazouille : « Oui ! Le printemps
est là, arrivé cette nuit ! »
Intensément je regarde et j'écoute,
l'oiseau chante, l'oiseau rit !

Je remplis à nouveau mon verre,
et le vide jusqu'au fond,
et je chante jusqu'à ce que la lune brille
dans le noir firmament !

Et quand je ne peux plus chanter,
de nouveau je m'endors.
Que m'importe à moi le printemps !
Laissez-moi m'enivrer encore !

Der Abschied

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung
[sind.]
O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt

Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Wehn
Hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohlklang durch das
[Dunkel.]
Die Blumen blässen im Dämmerlicht.
Die Erde atmet voll von Ruh und Schlaf,

Alle Sehnsucht will nun träumen.
Die müden Menschen gehn heimwärts,

Um im Schlaf vergeßnes Glück

Und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.

Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner
[Fichten.]
Ich stehe hier und harre meines Freundes;

Ich harre sein zum letzten Lebewohl.

Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du? Du läßt mich lang allein!

Ich wandle auf und nieder mit meiner
[Laute]
Auf Wegen, die vom weichen Grase
[schwollen.]

O Schönheit! O ewigen Liebens –
[Lebenstrunkne Welt!]

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den
[Trunk]
Des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin
Er führe und auch warum es müßte sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort: Du,
[mein Freund,

L'Adieu

Le soleil disparaît derrière la montagne.
Dans toutes les vallées descend le soir
avec ses ombres pleines de fraîcheur ;

Ô vois ! Comme une barque d'argent, la
[lune]
vogue vers l'immense lac bleu du ciel.
Je sens le souffle d'un vent léger
derrière les pins sombres !

Le ruisseau mélodieux chante dans les
[ténèbres,
les fleurs pâlisent dans la pénombre.
La terre respire, gorgée de silence et de
[sommeil.]

Tous les désirs maintenant vont rêver.
Les hommes fatigués regagnent leurs
[demeures
pour apprendre à nouveau dans le sein du
[sommeil,

le bonheur oublié de la jeunesse.
Les oiseaux silencieux se posent sur leurs
[branches.]

Le monde s'endort !

Le vent est frais dans l'ombre de mes pins.

Je m'y tiens et j'attends, impatient, mon
[ami.]

J'attends sa venue pour le dernier adieu.

Je languis, ô ami, de goûter avec toi
La beauté de ce soir.
Où donc t'attardes-tu ? Long est ton
[abandon !]

J'erre çà et là avec mon luth en main
sur les chemins gonflés de coussins d'herbe
[tendre.]

Ô beauté ! Ô monde ivre éternellement
[d'amour et de vie !]

Il descendit de cheval et il lui tendit le
[brevage de l'adieu.]

Il lui demanda où il conduirait ses pas
et aussi pourquoi cela devait être.
Il parla, sa voix était voilée : Ô mon ami,

Mir war auf dieser Welt das Glück nicht
[hold!]

Wohin ich geh? Ich geh, ich wandre in die
[Berge.]

Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.

Ich wandle nach der Heimat, meiner
[Stätte.]

Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner
[Stunde!]

Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig
Blauen licht die Fernen!
Ewig... ewig...

Hans Bethge

(poèmes traduits ou adaptés du chinois, extraits
du recueil *La Flûte chinoise*)

dans ce monde le bonheur ne m'a point
[sourit !]

Où vais-je ? Je vais errer dans les
[montagnes.]

Je cherche le repos pour mon cœur
[solitaire.]

Je chemine vers mon pays, vers ma
[demeure.]

Je ne m'aventurerai jamais au loin.
Calme est mon cœur, il aspire à son heure !

La terre bien-aimée en tout lieu refléurit
au printemps et verdoie de nouveau.
Partout et pour toujours
les horizons bleuissent !
Éternellement... éternellement...

Traduction française de George Gourdet
© 1972, The Decca Record Company Limited,
London

Laurent Korcia

Parrainé dès son plus jeune âge par Pierre Barbizet et formé au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris par Michèle Auclair, elle-même disciple de Jacques Thibaud et George Enesco, Laurent Korcia est l'un des violonistes les plus reconnus de sa génération. Premier prix au CNSM de Paris et prix spécial « for the most outstanding contribution to the College » au Royal College of Music de Londres, Laurent Korcia remporte le Concours Paganini, qui lui vaut de jouer sur le Guarnerius du maître, ainsi qu'un Grand Prix au Concours Jacques-Thibaud, le premier Grand Prix au Concours International Zino-Francescatti et le Concours « Young Concert Artist » de Londres. Il est élu « Soliste instrumental de l'année » aux Victoires de la Musique 2002 et a été nommé Chevalier des arts et lettres. Laurent Korcia est invité à jouer en soliste avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de Lyon, de Bordeaux Aquitaine, de Lille, d'Île-de-France, l'Orchestre du Capitole de Toulouse, l'Orchestre National de Russie, le Royal Philharmonic Orchestra, le WDR de Köln, le Bournemouth Symphony Orchestra, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'English Chamber Orchestra, l'Orchestre Royal de Copenhague... sous la direction de Semyon Bychkov, Jean-Claude Casadesu, Stéphane Denève, Charles Dutoit, Jean-Jacques Kantorow, Emmanuel Krivine, Louis Langrée, John Nelson, Marcello Panni, Michel Plasson, Yutaka Sado, Michael Schoenwandt, Tugan Sokhiev, Heinz Wallberg, Walter Weller... Parmi ses nouvelles collaborations à venir, citons

Yan-Pascal Tortelier, Kurt Masur et Sakari Oramo. Laurent Korcia est l'un des rares violonistes à donner des récitals de violon seul aux programmes allant de Bach aux compositeurs d'aujourd'hui. Il interprète l'intégrale des *Sonates* d'Ysaÿe à l'Auditorium du Louvre et au Festival de Verbier et, en création mondiale, la *Sonate pour violon seul* de H.-W. Henze et le *Concerto pour violon « Exultet »* d'Édith Canat de Chizy (enregistrement avec Pascal Rophé), qui lui dédie *Irisations* pour violon seul ; en 2003, il enregistre la sonate pour violon et piano de Fazil Say dans l'album *Say plays Say* paru chez Naïve. Il collabore au spectacle *Achterland*, créé par la chorégraphe Anne-Teresa de Keersmaecker sur les *Sonates* d'Ysaÿe, enregistre la musique du film *Le Journal d'Anne Frank* et est invité à jouer dans le cadre de l'America's Cup en Nouvelle Zélande. Il participe également au film de Bruno Monsiegeon *L'Art du violon* aux côtés de Itzhak Perlman, Ivry Gitlis, Ida Haendel et Hilary Hahn. Ses enregistrements (chez Lyrinx, Naxos, RCA/BMG et Naïve) ont remporté de nombreuses distinctions, dont le Prix Georges-Enesco de la SACEM et le Grand Prix de l'Académie du disque Charles-Cros. Laurent Korcia joue actuellement sur le Zahn, Stradivarius de 1719 qui lui est prêté par le groupe LVMH-Louis Vuitton-Moët-Hennessy.

Ekaterina Gubanova

Née en 1979, la mezzo-soprano russe Ekaterina Gubanova a d'abord reçu une formation de chef de chœur au Conservatoire de Moscou. Elle a ensuite intégré le département de chant du conservatoire où elle a étudié auprès de Larissa Nikitina et

Vera Kudriavsteva. En 2000, elle est invitée par l'Académie Sibelius de Helsinki où elle se perfectionne jusqu'à ce jour avec Liisa Linko-Malmio. Alors qu'elle n'était encore qu'étudiante, Ekaterina Gubanova a été invitée à chanter la Première Servante (*Elektra*) avec l'Orchestre National de Helsinki et Marina Mnishek (*Boris Godounov*) avec l'Opéra National d'Estonie à l'automne 2001. Elle a repris ce rôle avec l'Opéra National d'Estonie en 2003. En septembre 2002, Ekaterina Gubanova était la plus jeune chanteuse à intégrer le « Vilar Young Artists Programme » de l'Opéra Royal de Covent Garden et y faisait ses débuts dans le rôle de Flora (*La Traviata*). Durant la saison 2002/03 de Covent Garden, elle a notamment été la Troisième Dame de *La Flûte enchantée* de Mozart et la Deuxième Servante dans *Elektra* de Strauss. Cette même saison, elle était également prévue comme doublure pour Suzuki (*Madame Butterfly*), Margaret (*Wozzeck*), Frederica (*Luiza Miller*) et La Sorcière (*Rusalka* de Dvorák). Durant la saison 2003/04 de Covent Garden, elle chante Suzuki (*Madame Butterfly*), L'Hôtesse (*Boris Godounov*), Alisa (*Lucia di Lammermoor*) et Bianca (*The Rape of Lucretia*). Elle est également doublure pour les rôles de Marina (*Boris Godounov*), Giulietta (*Les Contes d'Hoffmann*) et La Dryade dans *Ariadne auf Naxos*. En février 2003, elle ouvre la saison Prokofiev avec le BBC Philharmonic Orchestra au Bridgewater Hall de Manchester en tant que soliste dans la cantate *Alexandre Nevski* dirigée par Sir Edward Downes. Elle est invitée à redonner la même œuvre avec le Royal Philharmonic Orchestra sous la baguette de Daniele Gatti, dans

le cadre des fameuses Proms au Royal Albert Hall en août 2003. Suite à sa prestation au « Vilar Young Artists Programme », Ekaterina Gubanova se produit cette saison à l'Opéra de Paris dans le rôle de la Troisième Dame de *La Flûte enchantée* puis, la saison prochaine, dans les rôles de Suzuki (*Madame Butterfly*) et Brangäne (*Tristan und Isolde*).

Adam Zdunikowski

Né en 1966 à Varsovie, Adam Zdunikowski chante dès l'âge de 7 ans dans le chœur de garçons Lutnia de Varsovie. En 1991, il est diplômé en chant de l'Académie de Musique Chopin de Varsovie dans la classe de Roman Węgrzyn. Il fait ses débuts en 1990 sur la scène du Grand Théâtre de Varsovie dans *The Little Sweep* de Britten. Il obtient la mention honorable du Concours de chant Ada-Sari de Nowy Sacz (1991), le Troisième Prix du premier Concours Stanislaw-Moniuszko de Varsovie (1992), puis est finaliste du Concours de chant Belvedere de Vienne (1995). En 1990, il entame sa collaboration avec l'Opéra de Chambre de Varsovie, avec lequel il participe aux festivals Mozart, organisés par l'institution, en 1990, 1991, 1996 et 1998, et chante au Festival Mozart de Zielona Góra (1991), au Festival Moniuszko de Kudowa-Zdrój (1991), à la Semaine des Talents de Tarnów (1992), au Wratislavia Cantans International Festival (1995), au Festival d'opéra de Bydgoszcz (1994 et 1996), aux rencontres de musique de Zielona Góra (1996), au Festival d'opéra de Cracovie (1997 et 1998) et au Festival International de Musique et d'Art de Beyrouth (1999). Devenu soliste du Grand Théâtre de Varsovie en 1991, il développe son répertoire qui

comprend désormais trente-cinq rôles. Il a ainsi interprété les rôles de ténor dans *Fidelio*, *Norma*, *Carmen*, *Eugène Onéguine*, *Lucia di Lammermoor*, *Faust*, *Le Manoir hanté* de Moniuszko, *Don Giovanni*, *L'Enlèvement au sérail*, *Les Noces de Figaro*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Madame Butterfly*, *Le Barbier de Séville*, *Salomé* et *La Traviata*. Parmi ses réalisations artistiques récentes, citons sa participation à la création européenne des *Psaumes de Jérusalem* de Noam Sheriff sous la direction du compositeur (1996), la première en Pologne de l'opéra *I Lituani* de Ponchielli, en version de concert, le *Stabat Mater* de Rossini dirigé par Nello Santi, la création mondiale du *Stabat Mater* de Stefani sous la baguette de Grzegorz Nowak, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven dirigée par Jerzy Semkow pour la célébration des vingt-cinq ans du Sinfonia Varsovia, une production du *Manoir hanté* de Moniuszko à Buffalo (États-Unis) et la *Messe en la bémol* de Schubert dirigée par Siegfried Köhler pour la clôture des célébrations de l'Année Schubert. Depuis 1992, Adam Zdunikowski a entamé une collaboration régulière avec les opéras de Bydgoszcz, Bytom, Cracovie, Poznan, Wrocław, Gdansk et Szczecin. En 1996, il a fait ses débuts à la Staatsoper de Hambourg dans le rôle de Ferrando (*Così fan tutte*) avant de partir en tournée au Japon avec la troupe. Durant la saison 1998/99, il s'est produit au Théâtre National de Prague dans *Le Barbier de Séville* et *La Flûte enchantée*. Adam Zdunikowski se produit également dans des oratorios et des cantates. Il a ainsi interprété une trentaine d'œuvres en Pologne et à l'étranger, participant notamment au concert d'inauguration de la

saison du Philharmonique de Varsovie dans *Les Saisons* de Haydn sous la direction de Kazimierz Kord. Au Grand Théâtre de Varsovie, il a chanté le rôle du Berger dans *Le Roi Roger* de Szymanowski en 2000, celui de Lensky (*Eugène Onéguine*) et de Don Ottavio (*Don Giovanni*) en 2002, enfin celui de Prunier (*La Rondine* de Puccini) en juin 2003.

Tadeusz Wojciechowski

Considéré comme l'un des meilleurs chefs polonais de sa génération, le chef et violoncelliste Tadeusz Wojciechowski réside au Danemark. Il est directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Rzeszów et du Festival de musique de Lancut. En tant que violoncelliste, il a remporté le Prix de musique contemporaine de Rotterdam en 1973 et le Concours de violoncelle de Poznan en 1974. En tant que chef d'orchestre, il a gagné le Concours de Besançon en 1979 et celui de Katowice en 1979. Sa carrière de chef a débuté en 1977 au Théâtre Wielki de Varsovie. En 1981, il entame sa coopération avec la radio danoise et est nommé deux ans plus tard chef en résidence de l'Opéra Royal Danois de Copenhague. Il a dirigé de nombreux concertos en Allemagne, Autriche, Slovaquie, Danemark et Suède, ainsi que des opéras dans des théâtres aussi prestigieux que La Fenice à Venise, Il Teatro Carlo Fenice de Gênes, les opéras royaux d'Oslo et Stockholm et le Metropolitan Opera à New York. De 1994 à 1996, il est directeur général et artistique du Teatr Wielki, Opéra National de Varsovie. Parallèlement, il est nommé en 1994 chef de l'Orchestre et du Chœur de la Radio Polonaise à

Cracovie. Il est régulièrement invité à diriger à l'Opéra Royal Danois de Copenhague à l'Opéra de Munich, ainsi qu'auprès de plusieurs orchestres en Pologne et à l'étranger. Tadeusz Wojciechowski a réalisé de nombreux enregistrements pour la radio polonaise et la radio danoise.

Sinfonia Varsovia

En avril 1984, Lord Yehudi Menuhin est invité à diriger l'Orchestre de Chambre de Pologne, avec qui il se produit également en tant que soliste. Pour interpréter le répertoire choisi, l'effectif de l'orchestre est porté à quarante exécutants, tous d'excellents jeunes musiciens venus de toute la Pologne. Le concert, qui fut suivi d'une émission de radio et de télévision, connut un tel succès que l'idée d'un ensemble permanent devint réalité. C'est ainsi que le Sinfonia Varsovia voit le jour. Lord Yehudi Menuhin porte un tel intérêt à cette nouvelle formation qu'il en devient chef d'orchestre associé principal, avant de retourner en Grande Bretagne. Peu après, le Sinfonia Varsovia est invité par Columbia Artists pour une première grande tournée aux États-Unis et au Canada. Se succèdent alors de nombreux concerts en Grande Bretagne, en Allemagne, en Italie, en Espagne et en Finlande. L'orchestre, présent au festival Menuhin à Gstaad, est immédiatement invité pour une tournée en Méditerranée sous la direction de Mstislav Rostropovitch, puis en septembre 1985 à La Scala de Milan sous la direction de Claudio Abbado ainsi que dans les plus importantes salles de concerts à travers le monde, dont le célèbre Carnegie Hall à New-York (où ils se sont déjà

rendus huit fois).

L'orchestre est composé de jeunes virtuoses : sa sonorité homogène et son haut niveau technique lui permettent d'aborder tous les répertoires. Ils se produisent sous la direction de chefs tels que Jerzy Maksymiuk, Mstislav Rostropovitch, Krzysztof Penderecki, Jerzy Swoboda, Jean-Bernard Pommier, Muhai Tang, Jacek Krasprzyk, Volker Schmidt-Gertenbach, Charles Dutoit, Wojciech Michniewski, Leopold Hager, Bruno Weil, Hans Graf, Rafael Frübeck de Burgos, Oleg Caetani ou Emmanuel Krivine, et avec des solistes tels que Mstislav Rostropovitch, Bruno Leonardo Gelber, Frank Peter Zimmermann, Anne Sophie Mutter, Sabine Meyer, Justus Frantz, Gidon Kremer, Christian Zacharias, Maurice André, James Galway, Michala Petri, Schlomo Mintz, Teresa Berganza, Augustin Dumay, Mischa Maisky, Salvatore Accardo, Elisabeth Leonskaya, Kiri Te Kanawa, Dmitri Sgouros et Radu Lupu. L'orchestre a également enregistré de nombreux disques.

Flûtes

Andrzej Krzyzanowski
Hanna Turonek
Anna Włodarska
Jan Krzeszowiec

Hautbois

Boleslaw Slowik
Adam Szlezak
Bernadeta Wianowska

Clarinettes

Aleksander Romanski
Dariusz Wybranczyk
Krystyna Sakowska
Radoslaw Soroka

Bassons

Zbigniew Pluzek
Wieslaw Woloszynek
Grzegorz Golab

Cors

Pawel Szczepanski
Roman Sykta
Wojciech Brylinski
Henryk Kowalewicz

Trompettes

Waclaw Mulak
Andrzej Tomczok
Lubomir Jarosz

Trombones

Tomasz Swiatczynski
Marek Zwirdowski
Mariusz Opalinski
Eugeniusz Gumula

Timbales

Piotr Kostrzewa

Percussions

Roman Orlow
Jan Smoczynski
Wawrzyniec Dramowicz

Harpes

Barbara Witkowska
Joanna Supranowicz
Célesta
Agnieszka Kopacka

Mandoline

Marcin Zalewski

Violons I

Jakub Haufa
Artur Gadzala
Andrzej Staniewicz
Lukasz Turcza
Anna Gotartowska
Edyta Czyzewska
Katarzyna Gilewska
Krzysztof Oczko
Dobrosława Siudmak
Adam Zarzycki
Elzbieta Paliwoda
Agnieszka Lewandowska

Violons II

Zbigniew Wytrykowski
Grzegorz Kozłowski
Pawel Gadzina
Boguslaw Powichrowski
Krystyna Walkiewicz
Artur Konowalik
Anna Wybranczyk
Robert Dabrowski
Patrycja Jopek
Joanna Okon

Altos

Artur Paciorkiewicz
Grzegorz Stachurski
Włodzimirz Zurawski
Janusz Biezynski
Jacek Nycz
Malgorzata Szczepanska
Michal Zaborski
Piotr Bertling

Violoncelles

Jerzy Klocek
Katarzyna Drzewiecka
Ewa Wasiolka
Piotr Krzemionka
Janusz Olechowski
Kamil Mysinski

Contrebasses

Krzysztof Mroz
Marek Bogacz
Sebastian Wypych
Michal Kotowski

Biographies du concert du 15 octobre - 20h

Sarah Nemtanu

Née en 1981, Sarah Nemtanu commence l'étude du violon avec son père Vladimir Nemtanu, violon solo de l'Orchestre Bordeaux Aquitaine. Elle poursuit ses études au CNR de Bordeaux et obtient, à l'unanimité, une Médaille d'or de violon et de musique de chambre. Au cours de l'été 1993, elle rencontre Gérard Poulet et entre en 1997 dans sa classe au Conservatoire de Paris. Dès l'âge de 8 ans, elle se produit en récital à Bordeaux, Nice, Cannes, Biarritz et en Espagne à Madrid, Saragosse... Elle participe à de nombreux concours, notamment celui du Royaume de la Musique, ce qui lui permet à 9 ans de jouer le *Concerto* de Lalo avec l'Orchestre de la Garde Républicaine à Radio France (salle Olivier Messiaen). Dès son entrée au Conservatoire de Paris, elle donne des concerts, remporte, en septembre 1998, le Premier Prix Maurice-Ravel à Saint-Jean-de-Luz, et joue en compagnie de Georges Pludermacher, Peter Csaba, Bruno Pasquier, Lluís Claret au festival de l'Orangerie de Sceaux et aux Flâneries Musicales de Reims. En octobre 1999, elle est demi-finaliste au concours Long-Thibaud à Paris. La même année, elle reçoit au Conservatoire de Paris un Premier Prix de violon et un Premier Prix de Musique de Chambre (classe de Pierre-Laurent Aimard). Elle entre alors en cycle de perfectionnement et prépare des concours internationaux. En décembre 2000, elle interprète le *Double Concerto* de Brahms avec Gautier Capuçon sous la baguette d'Emmanuel Krivine à la Cité de la musique. Elle obtient également un

Troisième Prix (deuxième nommée du concours) à Crémone au concours international Antonio-Stradivarius. Elle joue régulièrement en France et à l'étranger, en soliste comme en musique de chambre : Mardis Musicaux à Angers, Festival de Cordes, Festival de Deauville, Semaine Internationale de Musique de Chambre à Este (Italie). En mai 2002, elle est choisie par Kurt Masur au poste de violon solo à l'Orchestre National de France.

Laurent Manaud-Pallas

Né à Pau, Laurent Manaud-Pallas commence ses études musicales à Tarbes et les poursuit au CNR de Boulogne-Billancourt. Il entre ensuite au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, puis à celui de Paris dans la classe de Jacques Ghestem où il obtient les Prix de violon et de musique de chambre. En 1991, il devient membre de l'Orchestre Philharmonique de Radio France. D'abord tuitiste, il devient ensuite deuxième soliste puis est nommé premier soliste (premier chef d'attaque des seconds violons) à l'Orchestre National de France en novembre 2003. Parallèlement, il se consacre à la musique de chambre. Il est membre fondateur du quatuor avec hautbois Résonance et des quatuors à cordes Alizés et Salomé. Son activité de chambriste le conduit à se produire dans des festivals aussi bien en France qu'à l'étranger.

Sabine Toutain

Née en 1966, Sabine Toutain commence l'alto à l'âge de 6 ans au Conservatoire du Mans. En 1982, elle entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Serge Collot pour l'alto et Bruno Pasquier

pour la musique de chambre. Elle obtient un Premier Prix dans ces deux disciplines en 1984, puis suit un cycle de perfectionnement auprès de Serge Collot et Jean Mouillère. Elle est lauréate de plusieurs concours internationaux parmi lesquels, en 1986, le Concours International Maurice-Vieux (Troisième Prix et Prix d'interprétation de l'étude de Maurice Vieux), en 1987, le Concours International de Reims (Deuxième Prix) et, en 1988, le Concours International de Genève (Deuxième Prix et Prix de la Suisse). Elle commence alors une carrière de soliste et de chambriste qui la mène dans les grandes salles parisiennes (Gaveau, Pleyel, Radio France, etc.) et à l'étranger (Italie, Tchécoslovaquie, Autriche). Elle participe à la création d'œuvres pour alto seul, dont *L'Épisode 6^{me}* de Betsy Jolas. Passionnée par l'enseignement, elle participe à de nombreuses académies internationales, notamment Les Arcs, Nice, et obtient le Certificat d'Aptitude à l'enseignement. Elle est actuellement professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Depuis 1990, Sabine Toutain est super-soliste à l'Orchestre National de France et forme, avec la harpiste Isabelle Perrin et le flûtiste Philippe Pierlot, le Trio Turner.

Jean-Luc Bourré

Après avoir obtenu ses Premiers Prix de violoncelle et de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Jean-Luc Bourré débute sa carrière professionnelle en 1978 quand il est reçu à l'ensemble de solistes Pupitre 14 à Amiens. En 1981, il devient deuxième violoncelle solo de l'Orchestre National de France, dirigé alors

par Lorin Maazel. En 1988, il est nommé premier violoncelle solo à l'Orchestre de Paris, sous la direction de Daniel Barenboïm. En 1993, il rejoint l'Orchestre de l'Opéra de Lyon en tant que super-soliste. En septembre 2002, il entre à l'Orchestre de l'Opéra de Paris et, en juin 2001, devient super-soliste à l'Orchestre National de France. Jean-Luc Bourré a interprété les grands concertos pour violoncelle et pratique volontiers la musique de chambre sous toutes ses formes, du duo à l'orchestre à cordes.

Olli Mustonen

Né à Helsinki, Olli Mustonen commence des études de piano, clavecin et composition à l'âge de 5 ans. Il étudie le piano avec Ralf Gothoni puis Eero Heinonen et la composition auprès d'Einojuhani Rautavaara. Olli Mustonen mène une double carrière internationale de pianiste et de chef d'orchestre : il crée l'Orchestre du Festival d'Helsinki et dirige l'orchestre Tapiola Sinfonietta d'Helsinki. Il a dirigé les orchestres les plus prestigieux : l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre Symphonique de Cleveland, l'Orchestre Symphonique Allemand de Berlin, l'Orchestre Philharmonique de Londres et celui de Los Angeles, l'Orchestre de Philadelphie, la Philharmonia Orchestra et l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam. Pianiste, il a joué sous la baguette de chefs comme Vladimir Ashkenazy, Daniel Barenboïm, Paavo Berglund, Pierre Boulez, Myung-Whun Chung, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Nikolaus Harnoncourt, Esa-Pekka Salonen et Jukka-Pekka Saraste. La saison dernière, il a

dirigé depuis le piano l'Orchestre du Festival d'Helsinki, le Tapiola Sinfonietta et la Philharmonie de Chambre Allemande de Brême. Il a également joué avec l'Orchestre Philharmonique de Hong-Kong sous la direction de Carlo Rizzi, l'Orchestre Philharmonique de Hambourg avec Mikko Franck et l'Orchestre de Chambre de Finlande dirigé par Jukka-Pekka Saraste lors d'une tournée en Chine. Cette saison, il se produira aux côtés de l'Orchestre Philharmonique de New York sous la baguette de Kurt Masur, de l'Orchestre Symphonique Allemand avec Kent Nagano, de la Philharmonie de Chambre Allemande de Brême dirigée par Paavo Järvi et de l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise sous la direction de Sakari Oramo. Il se produit fréquemment en récital à Londres, Paris, Tokyo et Berlin. La saison précédente, il a interprété un programme de transcriptions d'œuvres de Bach (par Busoni) et de Prokofiev dans les grandes villes d'Europe. Il donnera cette saison un récital Sibelius/Scarlatti/Rachmaninov en Europe et en Amérique. La discographie d'Olli Mustonen a été distinguée par de nombreux prix.

Lothar Zagrosek

Lothar Zagrosek a commencé sa carrière comme membre du Chœur de la cathédrale de Regensburg. De 1962 à 1967, il étudie avec Hans Swarovsky, Istvan Kertész, Bruno Maderna et Herbert von Karajan. D'abord Directeur musical à Solingen et à Krefeld/Mönchengladbach, il devient ensuite Chef principal de l'Orchestre Symphonique de la Radio Autrichienne en 1982. De 1986 à 1989, il est Directeur musical de l'Opéra de Paris et

assume également les fonctions de Principal Chef invité de l'Orchestre Symphonique de la BBC. De 1990 à 1992, il est Directeur musical de l'Opéra de Leipzig puis devient en 1995 Premier Chef invité et Directeur artistique de l'Orchestre Philharmonique Allemand des Jeunes. Outre la direction d'opéra, à laquelle il se consacre sur de nombreuses scènes – les opéras de Vienne et de Hambourg, la Deutsche Oper de Berlin, le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Covent Garden et le Festival de Glyndebourne – Lothar Zagrosek dirige en concert des orchestres internationaux tels que l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Philharmonique de Berlin et celui de Munich, les principaux orchestres de la Radio Allemande, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre Philharmonique de Londres, l'Orchestre de l'Académie Sainte Cécile, l'Orchestre Symphonique de Montréal et l'Orchestre Symphonique de la NHK à Tokyo. Il se produit dans de nombreux festivals, parmi lesquels le Festival de Salzbourg (à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Vienne pour *Così fan tutte* en 2000), les Festwochen de Vienne et de Berlin, les BBC Proms de Londres, le Festival de l'Opéra de Munich ainsi que des festivals de musique contemporaine à Donaueschingen, Berlin, Bruxelles et Paris.

Orchestre National de France

En 1934, la France créait son premier orchestre symphonique permanent. Héritier de la tradition d'interprétation de la musique française, l'Orchestre National de France s'est attaché à acquérir tout le répertoire

d'une formation internationale. Désiré-Émile Inghelbrecht, premier chef titulaire, fonde la tradition musicale de l'orchestre, un répertoire où les œuvres de Debussy et Ravel prédominent, mais où l'on découvre aussi des partitions telles que *Boris Godounov*, que la radio française est l'une des premières à révéler en 1935. Après la guerre, Manuel Rosenthal, André Cluytens, Roger Désormière, Charles Munch, Maurice Le Roux et Jean Martinon poursuivent la tradition. À Sergiu Celibidache, premier chef invité de 1973 à 1975, succède Lorin Maazel, qui deviendra le directeur musical de l'Orchestre. De 1989 à 1998, Jeffrey Tate occupe le poste de premier chef invité et, de 1991 à 2001, Charles Dutoit celui de directeur musical. En septembre 2002, Kurt Masur devient directeur musical de l'Orchestre National. Au nombre des événements marquants depuis son arrivée figurent l'intégralité des symphonies de Beethoven, un cycle Mendelssohn, la création française de l'œuvre de Wynton Marsalis *All Rise* avec le Lincoln Center Jazz Orchestra et de grandes tournées internationales en Europe et en Asie. Parallèlement, les activités pédagogiques de l'Orchestre s'intensifient avec, notamment, un partenariat avec le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris : masterclasses de Kurt Masur sur le travail d'interprétation dans les différents répertoires, stages d'étudiants à l'Orchestre faisant l'objet d'une validation comptant pour l'obtention de leur diplôme, un concert exceptionnel en mars 2004 avec la *Passion selon saint Jean* de Bach présentée par l'Orchestre des Étudiants du Conservatoire accompagnés par les premiers solistes du National, sous la direction de Kurt Masur.

L'Orchestre National de France donne en moyenne soixante-dix concerts par an à Paris, en particulier au Théâtre des Champs-Élysées, sa résidence principale, et lors de tournées en France et à l'étranger : Extrême-Orient (Chine, Corée, Japon), Amérique latine, Autriche et Allemagne en 1996, États-Unis et Balkans en 1997. En 1999, il est le premier orchestre symphonique français à se rendre en Afrique du Sud, puis retourne en Chine pour une série de concerts à Pékin et Shanghai. Sous la direction de Kurt Masur, il effectue trois grandes tournées à Hong-Kong et dans les principales villes d'Europe en 2003, une tournée au Japon, puis en Italie en 2004. Orchestre de Radio France, tous ses concerts sont diffusés sur l'antenne de France Musiques et fréquemment retransmis sur les radios internationales. Tout au long de son histoire, l'Orchestre a multiplié les rencontres avec des artistes tels que Martha Argerich, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Bernard Haitink, Gidon Kremer, Yo-Yo Ma, Anne-Sophie Mutter, Yehudi Menuhin, Riccardo Muti, Jessye Norman, Mstislav Rostropovitch, Isaac Stern, Seiji Ozawa, Evgueni Svetlanov ou Yuri Temirkanov. Il peut s'enorgueillir d'avoir créé des œuvres majeures du XX^e siècle : le *Soleil des eaux* de Pierre Boulez, la *Turangalîla-Symphonie* de Messiaen (1950, création française), la *Première Symphonie* d'Henri Dutilleul (1951) ainsi que son concerto pour violon *L'Arbre des songes* avec le concours d'Isaac Stern (1985), *Déserts* d'Edgar Varèse, dont l'exécution déclencha un mémorable scandale (1954), ou *Fonchaies* de Iannis Xenakis (1977). De très nombreux enregistrements phonographiques jalonnent la vie de l'orchestre, dont

La Guerre et la paix de Prokofiev sous la direction de Mstislav Rostropovitch. L'enregistrement de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, donné en concert au mois de mars 2000 sous la direction de Bernard Haitink, a été couronné meilleur « Enregistrement classique de l'année » aux Victoires de la Musique classique 2002. Sont parus depuis sous le label Naïve-Radio France les opéras *Ivan IV* de Bizet sous la direction de Michaël Schönwandt (distingué par l'Académie du Disque Lyrique) et *Edgar* de Puccini avec la participation de la soprano Julia Varady, la *Sixième Symphonie* de Mahler avec Bernard Haitink, un « Hommage à Evgueni Svetlanov » et un disque d'œuvres de Qigang Chen, ainsi que la *Symphonie n° 10* de Chostakovitch dirigée par Kurt Sanderling et la *Symphonie n° 6* « Pathétique » de Tchaïkovski par Riccardo Muti. Le premier enregistrement de l'Orchestre National dirigé par Kurt Masur est consacré aux *Symphonies n° 2 et n° 6* de Beethoven.

Directeur musical Kurt Masur

Flûtes

Philippe Pierlot, 1^{er} solo
Philippe Gauthier, 2^e solo
Michel Moraguès, 2^e solo
Hubert de Villele,
1^{er} piccolo solo
Patrice Kirchhoff, 2^e piccolo solo

Hautbois

Pascal Saumon, 1^{er} solo
N.N., 2^e solo
Bertrand Grenat, 2^e solo
François Merville,
1^{er} cor anglais solo
Laurent Decker, 2^e cor anglais solo et hautbois

Clarinettes

Patrick Messina, 1^{er} solo
Nicolas Baldeyrou*, 2^e solo

Jean-Marc Volta, 1^{er} clarinette
basse solo
Jean-Louis Sajot, 2^e clarinette
basse solo
Gilbert Monier, petite clarinette

Bassons

Philippe Hanon, 1^{er} solo
Régis Poulain, 2^e solo
Julien Hardy, 2^e solo
Pierre-André Leclercq,
1^{er} contrebasson solo
Michel Douvrain,
2^e contrebasson solo

Cors

Vincent Léonard*, 1^{er} solo
David Guerrier*, 1^{er} solo
Serge Duchesne, 2^e cor
François Christin, 3^e cor
Philippe Gallien, 4^e cor
Jean-Paul Quennesson, 4^e cor
Michel Cantin, 5^e cor

Trompettes

Marc Bauer, 1^{er} solo
Philippe Litzler, 1^{er} solo
Raphaël Dechoux, 1^{er} cornet et
3^e trompette
Dominique Brunet, 2^e
trompette, 2e cornet solo
Grégoire Méa, 4e trompette,
2^e cornet

Trombones

Joël Vaisse, 1^{er} solo
Julien Dugers, 2^e solo
Jacques Fourquet, 2^e solo
Sébastien Larrère, 2^e solo
Olivier Devaure, 3^e solo,
1^{er} trombone basse

Tuba

Bernard Neuranter

Timbales

Didier Benetti, 1^{er} solo
François Desforgeries, 2^e solo
et percussion

Percussions

Emmanuel Curt, 1^{er} solo
Florent Jodelet, 2^e solo
percussion
Gilles Rancitelli, 3^e solo
percussion

Harpes

Laurence Cabel, 1^{er} solo
Isabelle Perrin, 2^e solo

Claviers

Franz Michel

Violons I

Luc Héry, 1^{er} solo
Sarah Nemtanu., 1^{er} solo
Elisabeth Glab, 2^e solo
Bertrand Cervera, 3^e solo
Victor Krasnoff, 3^e solo
Brigitte Angélic
Hélène Boufflet-Cantin
Véronique Castegnaro
Annie Cormery
Marc-Olivier De Nattes
Hisako Fujika
Stephane Henoch
Martine Ledru
Jérôme Marchand
Philippe Pouvereau
Sumiko Hama-Prévoist
Agnès Quennesson
Caroline Ritchot
Bertrand Walter
Hélène Zulke

Violons II

Florence Binder, 1^{er} chef
d'attaque
Laurent Manaud-Pallas, 1^{er} chef
d'attaque
Constantin Bobesco, 2^e chef
d'attaque
Nguyen Nguyen Huu,
2^e chef d'attaque
Daniel Aubertin
Gaëtan Biron
Catherine Bourgeat
Nathalie Chabot
Benjamin Estienne
Claudine Garçon
Xavier Guilloteau
Claire Morand
Marguerite Moulin
Khoi Nam Nguyen Huu
Ji-Hwan Park Song
Edouard Popa
Josiane Raoul
David Rivière
Nicolas Vaslier

Altos

Sabine Toutain, 1^{er} solo
Nicolas Bône, 1^{er} solo
Teodor Coman, 2^e solo
Raymond Glatard, 3^e solo
Cyril Bouffysesse, 3^e solo
Marcelle-Marie Beauchêne
Emmanuel Blanc
Franck Chevalier
Michel Falconnat
Christine Jaboulay
Ingrid Lormand
Paul Radais
Françoise Séjourné
Sophie Terrier

Violoncelles

Jean-Luc Bourré, 1^{er} solo
Carlos Dourthé, 1^{er} solo
Muriel Gallien, 2^e solo
Raymond Maillard, 3^e solo
Oana Unc, 3v solo
Hervé Beutin
Jean-Marie Beutin
Hervé Derrien
Emmanuel Petit
Emma Savouret
Laure Vavasseur
Pierre Vavasseur

Contrebasses

Gabin Lauridon, 1^{er} solo
Jean-Edmond Bacquet, 2^e solo
Thomas Garoche, 3^e solo
Grégoire Blin, 3^e solo
Jean-Olivier Bacquet
Didier Bogino
Dominique Desjardins
Claude Joly
Stéphane Logerot
Françoise Verhaeghe

* Musicien non titulaire

Biographies du concert du 16 octobre - 20h

Candida Thompson

Candida Thompson est directeur artistique de l'Amsterdam Sinfonietta depuis l'été 2003. Elle a fait ses études à la Guildhall School avec David Takeno. Elle y a obtenu son diplôme de soliste avec les honneurs. Elle s'est ensuite perfectionnée au Banff Centre for the Arts au Canada et s'est produite avec différents orchestres internationaux. Elle s'est également distinguée dans des concours, nationaux et internationaux. Elle a joué comme soliste en Angleterre, en Allemagne, au Danemark, en Italie, en Finlande, en Suède, en Tchécoslovaquie, aux États-Unis et à Hong-Kong. Candida Thompson mène parallèlement une intense activité de chambriste. En octobre 1998, elle a participé à un concert avec Isaac Stern et des membres de l'Amsterdam Sinfonietta au Concertgebouw d'Amsterdam. Elle s'est également produite au Festival de musique de chambre La Musica, en Floride. Chaque année, elle est à la tête de la Camerata Rotan, un orchestre de chambre suédois qui joue sans chef d'orchestre, et du Guildhall Chamber Orchestra de Londres. Elle s'est également produite à plusieurs reprises au Festival de musique de chambre de Kuhmo (Finlande). Pour le label CNM, elle a enregistré avec le pianiste David Kuijken un disque consacré à des sonates pour violon de compositeurs néerlandais du XVIII^e siècle.

Augustin Dumay

C'est après avoir assisté très jeune à un concert de Nathan Milstein qu'Augustin Dumay commence le violon. Il entre au Conservatoire de Paris à l'âge de 10 ans, poursuivant deux ans plus tard son apprentissage avec des professeurs particuliers.

À l'âge de 14 ans, il donne un récital au festival de Montreux. Henryk Szeryng et Joseph Szigeti sont présents : une semaine plus tard, Szeryng, dans l'impossibilité de remplacer lui-même un violoniste pour une tournée en Amérique du Sud, recommande le jeune Dumay. À son retour, Dumay devient l'élève de Nathan Milstein. Il étudie ensuite pendant cinq ans avec Arthur Grumiaux à Bruxelles. La reconnaissance internationale vient en 1979 lorsque Herbert von Karajan l'invite à jouer en soliste pour un concert de gala à Paris. Augustin Dumay est ensuite invité à jouer le *Deuxième Concerto* de Bartók avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin et Colin Davis. Depuis, il est devenu l'invité régulier des plus grands orchestres du monde : l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Philharmonique du Japon, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Royal Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre Symphonique de Montréal, l'English Chamber Orchestra, le Mahler Chamber Orchestra... Il joue sous la baguette de chefs comme Sir Colin Davis, Seiji Ozawa, Charles Dutoit, Kurt Sanderling, Wolfgang Sawallisch, Christoph von Dohnányi, Gennadi Rozhdestvensky, Frans Brüggen, Emmanuel Krivine... Augustin Dumay apparaît en récital dans des salles comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, le Queen Elizabeth Hall, le Wigmore Hall, le Barbican Hall, La Scala, la Philharmonie de Berlin ou le Théâtre des Champs-Élysées. Il s'est également produit dans

de nombreux festivals internationaux tels que ceux de Montreux, Bath, Berlin, Lucerne, Monaco, Aix-en-Provence, Leipzig, Montpellier, Prades, Ravinia et au Lincoln Centre à New York. Ses engagements récents le voient jouer notamment avec l'Orchestre National de France (Daniel Harding), l'Orchestre Symphonique de Berlin (Eliahu Inbal), l'Orchestre Symphonique de Prague (Serge Baudo), l'Orchestre de Chambre de Zurich, la Kamerata d'Athènes, le Neuw Amsterdam Sinfonietta, l'Orchestre de la RAI Turin et les orchestres philharmoniques de Flandres, Luxembourg, Nice, Stockholm (Alan Gilbert) et Varsovie. Augustin Dumay assure depuis 2002 la direction artistique du Festival de Musique de Menton et a été nommé chef principal de l'Orchestre Royal de Chambre de Wallonie.

Lars Wouters van den Oudenweijer

Né en 1977, le clarinettiste néerlandais Lars Wouters van den Oudenweijer a obtenu son diplôme avec mention au Conservatoire de Rotterdam sous l'autorité de Walter Boeykens. Il a poursuivi ses études à la Juilliard School auprès du clarinettiste Charles Neidich. Il a, au cours de ses études, bénéficié du soutien de la bourse de la Fondation des Arts de la Scène, du Fonds Fullbright, des bourses Nuffic, Bernstein et VSB. Lars Wouters van den Oudenweijer a remporté plusieurs premiers prix : Concours National du Jeune Talent Musical de la Nederland Foundation (1991) et finale nationale du Concours Prinses Christina (1992 et 1993), où il a également obtenu les prix Gaudeamus et Residentie Orkest. En 1994, il a remporté le Deuxième Prix au Concours

Européen des Jeunes à Lisbonne. Il a donné de nombreux récitals et est apparu à la radio et à la télévision. Il a joué avec, entre autres, Maurice Bourgue, Charles Neidich, Eduard Brunner, Miranda van Kralingen, le Quatuor de Cleveland, Janine Jansen, Christian Poltera et David Kuyken. Très actif en musique de chambre, il joue régulièrement au sein de l'Ensemble Delos. En tant que membre fondateur de l'Ensemble NOG, il s'est produit dans les principales salles des Pays-Bas. Avec le Quintette à vent Euterpe, il a réalisé le premier enregistrement d'*Onde*, de Willem Jeth. En tant que soliste, il a joué avec des orchestres comme l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre de chambre des Pays-Bas, l'Orchestre van het Oosten et le Nouvel Orchestre de chambre de Belgique. Le compositeur grec Theodoris Abazis a composé à son intention sa pièce *Euro*, créée en 2001 à Carnegie Hall. Il a joué aux festivals de Besançon, de Dijon, d'Orlando, « Tannery Pond »... Au cours de la saison 2001/02, il s'est produit, dans le cadre de la série « Rising Stars », à Carnegie Hall et dans les plus grandes salles d'Europe. Il joue fréquemment lors des Concerts Spectrum à Berlin. Il enseigne au Conservatoire du Brabant.

Amsterdam Sinfonietta

C'est en 1988 qu'a été fondé l'Amsterdam Sinfonietta, à l'initiative de jeunes musiciens passionnés par la musique de chambre. Au cours de ses quinze années d'existence, la formation s'est imposée comme l'un des meilleurs orchestres de chambre internationaux. À ses débuts, sous l'impulsion de Lev Markiz, directeur artistique et chef de l'Amsterdam Sinfonietta

durant de nombreuses années, l'accent a été mis sur le répertoire russe. De la saison 1998/99 à la saison 2002/03, c'est Peter Oundjian, auparavant premier violon du Quatuor de Tokyo, qui a dirigé la formation. Candida Thompson lui succède à partir de la saison 2003/04. En marge du grand répertoire, l'Amsterdam Sinfonietta ménage une place à la musique contemporaine : l'ensemble a donné différentes œuvres en création mondiale. En octobre 2003 a eu lieu la première édition du Festival de cordes Sinfonietta, qui présentera chaque année une thématique nouvelle. L'Amsterdam Sinfonietta a été sollicité pour de nombreux projets : avec l'Asko et Schönberg Ensemble, il a interprété *Gruppen* de Stockhausen et pris part à la production de Peter Sellars des *Pièces bibliques* de Stravinski à l'Opéra des Pays-Bas. Il a également participé à la « carte blanche » de Thomas Hampson et Murray Perahia ainsi qu'au Festival Sabine Meyer au Concertgebouw d'Amsterdam. Au Festival vocal 2000, la formation a joué des extraits de *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler, avec Thomas Hampson mais sans chef d'orchestre. L'Amsterdam Sinfonietta a été à l'initiative de manifestations comme la Journée Alfred Schnittke, la Journée Frank Martin, la Journée Martinu ou la Journée Milhaud. L'Amsterdam Sinfonietta a fait de nombreuses tournées à l'étranger et réalisé un grand nombre d'enregistrements. La formation a travaillé avec des chefs invités comme Patrick Davin, Thierry Fischer, Valery Gergiev, Roy Goodman, Wayne Marshall, Christopher Hogwood, Reinbert de Leeuw, Murray Perahia, Viktor Liberman et Peter Rundel, et a

joué avec des solistes comme Yo-Yo Ma, Gidon Kremer, Anne Akiko Meyers, Enrico Pace, Robert Levin, Thomas Zehetmair, Kim Kashkashian, Nobuko Imai, Giora Feidman, Olaf Bär, le Quatuor Brodsky, Alexander Kerr, Alexei Lubimov, Menahem Pressler, Isaac Stern, Anner Bijlsma, Ronald Brautigam, Isabelle van Keulen, Miranda van Kralingen, Trijntje Oosterhuis, Bart Schneckermann, Jard van Nes et Pieter Wispelwey. Randstad est le sponsor principal de l'Amsterdam Sinfonietta.

Violons I

Candida Thompson
Ingrid van Dingstee *
Karen Segal
Brynn Albanese
Nicoline van Santen
Laura Veeze

Violons II

Tinta Schmidt von Altenstadt *
Frances The
Petra Griffioen
Kerstin Hoelen
Tijmen Huisigh
Anne-Marie Volten

Altos

Asdis Valdimarsdottir *
Maxim Rysanov
Ruben Sanderse
Ernst Grapperhaus
Els Goossens

Violoncelles

Kristine Blaumane
Maaike Reisener *
Michiel Weidner
Juan Perez de Albeniz

Contrebasses

Erik Spaepen
Marijn van Prooijen

* quatuor du *Kammerkonzert* de Hartmann

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle


Cité de la musique

Ernst Krenek

Lamentatio Jeremiae prophetae

Dimanche 17 octobre - 16h30

Livret - Biographies

histoire

Libération

L'EXPRESS

Classica
REPÉTOIRE

L'HISTOIRE

France
musiques

Ernst Krenek*Lamentatio Jeremiae prophetae***I. IN COENA DOMINI**

Incipit lamentatio Jeremiae prophetae

Lectio Prima*Aleph.*

Quomodo sedet sola civitas plena populo :

facta est quasi vidua domina Gentium :
princeps provinciarum facta est sub tributo.*Beth.*Plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in
[maxillis ejus :
non est qui consoletur eam ex omnibus caris
[ejus :
omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt
[ei inimici.*Ghimel.*Migravit Judas propter afflictionem, et
[multitudinem servitutis :
habitavit inter Gentes, nec invenit requiem :
omnes persecutores ejus apprehenderunt eam
[inter angustias.*Daleth.*Viae Sion lugent eo quod non sint qui veniant
[ad solemnitatem :
omnes portae ejus destructae :
sacerdotes ejus gementes :
virgines ejus squalidae, et ipsa oppressa est
[amaritudine.*He.*Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus
[locupletati sunt :
quia Dominus locutus est super eam propter
[multitudinem iniquitatum ejus :
parvuli ejus ducti sunt in captivitatem, ante
[faciem tribulantisJerusalem, convertere ad Dominum Deum
[tuum.*Lamentatio du prophète Jérémie***JEUDI SAINT**Ici commence la lamentation du prophète
Jérémie**Première leçon**Quoi donc ! elle est assise solitaire, la cité
[populeuse !
elle est devenue comme une veuve.
princesse parmi les villes, elle est soumise à la
[corvée.Elle pleure amèrement dans la nuit, et les
[larmes sont sur ses joues.
de tous ses amants, pas un ne la console ;
tous ses amis l'ont trahie, ils sont devenus ses
[ennemis.Juda a émigré sous le poids de l'oppression et
[la dure servitude ;
elle habite parmi les païens et n'y trouve pas de
[repos ;
tous ses persécuteurs l'ont saisie au milieu de
[ses angoisses.Les chemins de Sion sont dans le deuil, car on
[ne vient plus aux fêtes.
toutes ses portes sont en ruine,
ses prêtres gémissent,
ses vierges sont affligées, et elle-même est dans
[l'amertume.Ses adversaires ont pris le dessus, ses ennemis
[prospèrent,
car l'Éternel l'a affligée à cause de la multitude
[de ses péchés ;
ses enfants sont partis en captivité devant
[l'oppresseur.

Jérusalem, reviens vers le Seigneur ton Dieu.

Lectio Secunda*Vau.*Et egressae est a filia Sion monis decor ejus :
facti sunt principes ejus velut arietes non
[invenientes pascua :
et abierunt absque fortitudine ante faciem
[subsequentis.*Zain.*Recordata est Jerusalem dierum afflictionis
[suae,
et praevagationis omnium desiderabilium,
[quae habuerat a diebus antiquis,
cum caderet populus ejus in manu hostili,
et non erat auxiliator :
viderunt eam hostes et deriserunt sabbata ejus.*Heth.*Peccatum peccavit Jerusalem, propterea
[instabilis facta est :
omnes qui glorificabant eam, spreverunt illam,
[quia viderunt ignominiam ejus :
ipsa autem gemens conversa est retrorsum.*Teth.*Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est
[finis sui :
deposita est vehementer, non habens
[consolatorem :
vide, Domine, afflictionem meam, quoniam
[erectus est inimicus.Jerusalem, convertere ad Dominum Deum
[tuum.**Lectio tertia***Jod.*Manum suam misit hostis ad omnia desirabilia
[ejus :
quia vidit Gentes ingressas Sanctuarium suum,
de quibus praeeperas ne intrarent in ecclesiam
[tuam.**Deuxième leçon**La fille de Sion a perdu tout son éclat ;
ses princes sont devenus comme des béliers
[sans pâture.
Ils s'en vont, privés de force, devant le
[chasseur.Jérusalem se souvient, aux jours de son
[humiliation
et de sa vie errante, de tout ce qu'elle avait de
[précieux aux jours anciens.
Quand son peuple est tombé sous la main de
[l'adversaire,
sans personne pour la secourir,
Ses adversaires l'ont vue, et ils ont ri de sa
[défaite.Jérusalem a gravement péché, c'est pourquoi
[elle est devenue impure ;
tous ceux qui la glorifiaient la méprisent en
[voyant sa nudité ;
elle-même gémit et se détourne.Les pans de sa robe sont souillés – elle n'a pas
[songé à sa fin ;
sa déchéance a été prodigieuse, personne ne l'a
[consolée.
Regarde mon humiliation, ô Éternel ! car
[l'ennemi triomphe.

Jérusalem, reviens vers le Seigneur ton Dieu.

Troisième leçonL'adversaire a étendu sa main sur tout ce
[qu'elle avait de précieux ;
elle a vu pénétrer les païens dans son
[sanctuaire,
ceux dont tu avais dit qu'ils n'entreraient pas
[dans ta communauté.

Caph.

Omnis populus ejus gemens, et quaerens
[panem :
dederunt pretiosa quaeque [pro cibo] ad
[refocilwandam animam.

Tous ses habitants pleurent, ils cherchent du
[pain ;
ils ont donné ce qu'ils avaient de précieux pour
[de la nourriture.

Vide, Domine, et considera, quoniam facta
[sum vilis.

Vois, Éternel, regarde comme je suis méprisée !

Lamed.

O vos omnes qui transitis per viam,
attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus :
quoniam vindemiavit me, ut locutus est
[Dominus in die irae furoris sui.

Vous tous qui passez votre chemin !
Regardez et voyez s'il est une douleur pareille
[à la mienne !
L'Éternel m'a affligée au jour de son ardente
[colère.

Mem.

De excelso misit ignem in ossibus meis, et
[erudivit me :
expandit rete pedibus metis, convertit me
[retrorsum :
posuit me desolatam, tota die maerore
[confectam.

D'en haut il a lancé sur mes os un feu qui les
[pénètre ;
il a tendu un filet sous mes pieds, il m'a fait
[reculer ;
il m'a rendue souffrante tout le jour.

Nun.

Vigilavit jugum iniquitatum mearum :
in manu ejus convolutae sunt, et impositae collo
[meo :
infirmata est virtus mea :
dedit me Dominus in manu, de qua non
[potero surgere.

Sa main a lié le joug de mes crimes ;
ils se sont entrelacés, ils me sont montés à la
[gorge ;
il a ébranlé ma force ;
le Seigneur m'a livrée à des mains contre
[lesquelles je ne puis résister.

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum
[tuum.

Jérusalem, reviens vers le Seigneur ton Dieu.

2. IN PARASCEVE**VENDREDI SAINT**

De lamentatione Jeremiae prophetae

De la lamentation du prophète Jérémie

Lectio Prima**Première leçon***Heth.*

Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion :
tetendit funiculum suum, et non avertit
[manum suam a perditione :
luxitque antemurale, et murus pariter
[dissipatus est.

L'Éternel a médité de détruire la muraille de la
[fille de Sion ;
il n'a pas retiré sa main de la destruction ;
il a mis en deuil rempart et muraille, l'un et
[l'autre gémissent.

Heth.

Defixae sunt in terra portae ejus :
perdidit, et contrivit vectes ejus :
regem ejus et principes ejus in Gentibus :
non lex, et prophetae ejus non invenerunt
[visionem a Domino.

Ses portes se sont enfoncées dans la terre ;
il en a détruit, rompu les verrous,
son roi et ses princes sont parmi les païens
– il n'y a plus de loi. Même ses prophètes
[n'obtiennent plus de vision de la part de
[l'Éternel.

Jod.

Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion :
consperserunt cinere capita sua, accincti sunt
[ciliciis,
abjecerunt in terra capita sua virgines
[Jerusalem.

Les anciens de la fille de Sion sont assis à terre,
[muets ;
ils ont jeté de la poussière sur leur tête, ils sont
[vêtus de sacs ;
les vierges de Jérusalem courbent la tête vers la
[terre.

Caph.

Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata
[sunt viscera mea :
effusum est in terra jecur meum super
[contritione filiae populi mei,
cum deficeret parvulus et lactens in plateis
[oppidi.

Mes yeux se consomment dans les larmes, mes
[entrailles bouillonnent.
Ma bile se répand sur la terre à cause de la
[chute de la fille de mon peuple,
– parce qu'enfants et nourissons défontent sur
[les places de la cité.

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum
[tuum.

Jérusalem, reviens vers le Seigneur ton Dieu.

Lectio secunda**Deuxième leçon***Lamed.*

Matribus suis dixerunt :
Ubi est triticum et vinum ? cum deficerent
[quasi vulnerati in plateis civitatis :
cum exhalarent animas suas in sinu matrum
[suarum.

Ils disent à leurs mères :
où y a-t-il du blé et du vin ? Et ils défontent
[comme frappés du glaive sur les places de la
[ville
et rendent l'âme sur le sein de leurs mères.

Mem.

Cui comparabo te ? vel cui assimilabo te, filia
[Jerusalem ?
cui exaequabo te, et consolator te, virgo filia
[Sion ?
Magna est enim velut mare contritio tua :
[quis medebitur tui ?

À qui te comparer encore ? À qui t'assimiler,
[fille de Jérusalem ?
Qui serait pour moi ton égale, Vierge, fille de
[Sion ?
car ta plaie est aussi grande que la mer ;
[qui pourrait te guérir ?

Nun.

Prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta, nec
[aperiebant iniquitatem tuam,

Tes prophètes ont eu pour toi des visions
[vaines et trompeuses ;

ut te ad poenitentiam provocarent :
viderunt autem tibi assumptiones falsas et
[ejectiones.

Samech.

Plauserunt super te manibus omnes
[transeuntes per viam :
sibilaverunt, et moverunt caput suum super
[filium Jerusalem :
Hæccine est urbs, dicentes, perfecti decoris,
[gaudium universæ terræ ?

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum
[tuum.

Lectio tertia

Aleph.

Ego vir videns paupertatem meam in virga
[indignationis ejus.
Me minavit, et adduxit in tenebras, et non in
[lucem.
Tantum in me vertit, et convertit manum
[suam tota die.

Beth.

Vetustam fecit pellem meam et carnem meam,
[contrivit ossa mea.
Ædificavit in gyro meo, et circumdedit me
[felle et labore.
In tenebrosis collocavit me, sicut mortuos
[sempiter nos.

Ghimel.

Circumædificavit adversum me, ut non
[egrediar :
aggravavit compedem meum.
Sed et, cum clamavero et rogavero, exclusit
[orationem meam.
Conclusit vias mea lapidibus quadris, semitas
[meas subvertit.

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum
[tuum.

ils ne t'ont pas dévoilé ton iniquité afin de
[changer ton sort ;
ils ont eu pour toi la vision d'oracles vains et
[mensongers.

Tous les passants battent des mains à ta vue.

Ils sifflent, branlent la tête contre la fille de
[Jérusalem en disant :
est-ce là cette ville qu'on appelait la plus belle
[– la joie de toute la terre ?

Jérusalem, reviens vers le Seigneur ton Dieu.

Troisième leçon

Je suis l'homme qui a vu l'affliction sous la
[verge de son courroux.
Il m'a conduit, il m'a fait marcher dans les
[ténèbres, et non dans la lumière.
Contre moi il tourne et retourne toujours sa
[main.

Il a flétri ma chair et ma peau, il a brisé mes os.

Il a bâti contre moi, il m'a environné de fiel et
[de misère.

Il me fait habiter dans les ténèbres comme
[ceux qui sont morts depuis longtemps.

Il m'a emmurée, pour que je ne sorte pas ;

il m'a chargée de lourdes chaînes.
J'ai beau crier et appeler au secours, il ferme
[l'accès à ma prière.

Il a muré mon chemin avec des pierres de
[taille, il a bouleversé mes sentiers.

Jérusalem, reviens vers le Seigneur ton Dieu.

3. IN SABBATO SANCTO

De lamentatione Jeremiae prophetae

Lectio Prima

Heth.

Misericordiæ Domini quia non sumus
[consumpti :
quia non defecerunt miserationes ejus.

Heth.

Novi diluculo, multa est fides tua.

Heth.

Pars mea Dominus, dixit anima mea :
propterea expectabo eum.

Teth.

Bonus est Dominus sperantibus in eum,
[animæ quærenti illum.

Teth.

Bonum est præstolari cum silentio salutare
[Dei.

Teth.

Bonum est viro, cim portaverit jugum ab
[adolescentia sua.

Jod.

Sedebit solitarius, et tacebit : quia levavit
[super se.

Jod.

Ponet in pulvere os suum, si forte sit spes.

Jod.

Dabit percutienti se, maxillam, saturabitur
[opprobriis.

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum
[tuum.

Lectio secunda

Aleph.

Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est
[color optimus,
dispersi sunt lapides sanctuarii in capite
[omnium platearum ?

SAMEDI SAINT

De la lamentation du prophète Jérémie

Première leçon

C'est une grâce de l'Éternel que nous n'en
[soyons pas anéantis
– sa miséricorde est inépuisable.

Elle se renouvelle chaque matin. Grande est ta
[fidélité.

L'Éternel est ma part, dit mon âme ;
c'est pourquoi j'espère en lui.

L'Éternel est bon pour qui espère en lui, pour
[celui qui le cherche.

Il est bon d'attendre en silence le salut de
[l'Éternel.

Il est bon pour l'homme de porter le joug dès
[sa jeunesse.

Qu'il s'asseye à l'écart et se taise quand il le lui
[impose.

Qu'il mette sa bouche dans la poussière, peut
[être y a-t-il de l'espoir.

Qu'il tende la joue à celui qui le frappe, qu'il
[se rassasie d'opprobre.

Jérusalem, reviens vers le Seigneur ton Dieu.

Deuxième leçon

Quoi donc ! L'or est terni ! L'or pur est altéré !

Les pierres saintes sont éparpillées aux coins
[de toutes les rues.

Beth.

Filii Sion inclyti, et amicti auro primo :	Les nobles fils de Sion, qui valaient leur pesant [d'or fin, quoi donc !
quomodo reputati sunt in vasa testea, opus [manuum figuli ?	Ils sont considérés comme des pots de terre, [ouvrage de mains du potier.

Ghimel.

Sed et laminæ nudaverunt mammam, [lactaverunt catulos suos :	Même les chacals présentent la mamelle et [allaitent leurs petits ;
filia populi mei crudelis, quasi struthio in [deserto.	mais la fille de mon peuple est devenue cruelle [comme les autruches du désert.

Daleth.

Adhæsit lingua lactentis ad palatum ejus in [siti :	La langue du nourrisson s'attachait à son palais, [desséchée par la soif ;
parvuli petierunt panem, et non erat qui [frangeret eis.	les enfants demandaient du pain, personne ne [leur en donna.

He.

Qui vescebantur voluptuose, interierunt in viis :	Ceux qui se nourrissaient de mets délicats [exprièrent dans les rues ;
qui nutriebantur in croceis, amplexati sunt [stercora	ceux qui étaient enveloppés de pourpre [embrassèrent le fumier.

Vau.

Et major effecta est iniquitas filiæ populi mei [peccato Sodomorum,	La faute de la fille de mon peuple est plus [grande que le péché de Sodome
quæ subversa est in momento, et non ceperunt [in ea manus.	qui fut renversée en un instant, sans que [personne ait porté la main sur elle.

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum [tuum.	Jérusalem, reviens vers le Seigneur ton Dieu.
---	---

Lectio tertia

Incipit oratio Jeremiæ prophetae.

Troisième leçon

Ici commence la prière du prophète Jérémie.

Daniel Reuss

Daniel Reuss est né en 1961 aux Pays-Bas, de parents allemands. Après son baccalauréat, il entreprend des études de direction musicale dans le domaine du chant choral au Conservatoire d'Arnhem et auprès de Barend Schuurman au Conservatoire de Rotterdam. À l'âge de 21 ans, il fonde dans sa ville natale le Oude Musiek Koor Arnhem, qui compte aujourd'hui parmi les meilleurs chœurs amateurs de Hollande. En 1990, il prend la direction de la Cappella Amsterdam, dont il fait un ensemble professionnel à part entière. Depuis, le chœur est soutenu par l'État hollandais, donne plus de quarante concerts par an et se produit internationalement avec les orchestres et ensembles les plus réputés (Ensemble Schönberg, Orchestre du XVIII^e siècle, Octuor Philharmonique de Rotterdam, Concerto Palatino). Parallèlement, Daniel Reuss, dont le répertoire s'étend du Moyen Âge à nos jours, a été invité à diriger des orchestres de chambre et des ensembles vocaux dans toute l'Europe. Parmi ces formations, on peut citer l'Orchestre de Chambre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Akademie für Alte Musik Berlin, le Concerto Köln, le Schönberg Ensemble et l'Orchestre de Stavanger, le Chœur de la Radio des Pays-Bas, le Collegium Vocale de Gand et le SWR-Vokalensemble. Son enregistrement consacré aux œuvres de Robert Heppener avec le Nederlands Kamerkoor a reçu le Prix Edison aux Pays-Bas. Il a collaboré comme chef de chœur assistant avec Pierre Boulez, Daniel Barenboim, Frans Brüggen, Peter Eötvös, Philippe Herreweghe et Reinbert de Leeuw. Daniel Reuss a pris la direction

du RIAS-Kammerchor en 2003. Il souhaite en développer le potentiel et l'identité artistique, élargissant son répertoire et s'associant avec des ensembles spécialisés dans la musique ancienne et baroque comme dans la musique contemporaine. Daniel Reuss a été professeur de direction chorale au Conservatoire d'Amsterdam de 1995 à 2000.

Laurence Equilbey

Formée à Paris, Vienne et Stockholm, Laurence Equilbey étudie la direction principalement avec le chef suédois Eric Ericson. En 1991, elle fonde le Chœur de Chambre Accentus, dont la vocation est de promouvoir le riche répertoire a cappella, en particulier celui de ces deux derniers siècles, et de participer activement à la création contemporaine. Sous son impulsion, cet ensemble professionnel est rapidement salué par le public et la critique, et collabore avec des chefs renommés. Elle crée parallèlement, en 1995, le Jeune Chœur de Paris, qui devient en 2002 le premier Centre de formation pour jeunes chanteurs, département du CNR de Paris. Grâce à son expérience musicale à l'échelle européenne et à ses liens privilégiés avec le répertoire des pays d'Europe du Nord, Laurence Equilbey apporte une contribution essentielle à la diffusion et au renouveau du répertoire vocal a cappella en France. Elle est invitée régulièrement à diriger des ensembles prestigieux, notamment le Concerto Köln, le Sinfonia Varsovia, l'Akademie für alte Musik, le Collegium Vocale de Gand ou le RIAS Kammerchor de Berlin. Elle est, depuis 1998, Chef du Chœur de l'Opéra de

Rouen, dont elle dirige régulièrement l'Orchestre. Laurence Equilbey aborde également le répertoire lyrique, dirigeant entre autres *Cenerentola* dans le cadre du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, *Medeamaterial* de Pascal Dusapin (Festival Musica, Nanterre, Rouen), *Bastien und Bastienne* à l'Opéra de Rouen au printemps 2002, *Les Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla en avril 2003 à l'Opéra de Rouen. Laurence Equilbey a été élue « Personnalité musicale de l'année 2000 » par le Syndicat Professionnel de la critique dramatique et musicale et est Lauréate 2003 du Grand Prix de la Presse Musicale Internationale.

Accentus

Réuni par Laurence Equilbey en 1991, cet ensemble professionnel de trente-deux chanteurs a pour vocation d'interpréter en formation de chœur de chambre le riche répertoire des œuvres a cappella. En renouant avec cette tradition, Accentus interprète principalement les œuvres majeures des deux derniers siècles dans leur formation originelle et s'investit dans la création contemporaine. Accentus se produit également sous la direction du chef de chœur suédois Eric Ericson, invité privilégié de l'ensemble, et collabore régulièrement avec de prestigieux orchestres (Ensemble Intercontemporain, Orchestre de Paris, Concerto Köln, Akademie für Alte Musik) et chefs (Pierre Boulez, Christoph Eschenbach, Oswald Sallaberger ou Jonathan Nott). L'ensemble est présent dans les grands festivals, en France – Aix-en-Provence, La Roque-d'Anthéron, Musica, Les Folles Journées – comme à l'étranger –

Festa de Música Lisboa, Bach Tage Berlin – et effectue chaque année une tournée internationale (11 concerts aux États-Unis en 2000, 9 concerts en Europe Centrale et Orientale en 2001 et 2002). La création mondiale de *Perelà, l'homme de fumée* de Pascal Dusapin a marqué, en février 2003, sa première collaboration avec l'Opéra National de Paris, poursuivie en février 2004 avec la création mondiale de *L'Espace dernier* de Matthias Pintscher. Co-organisateur avec la Cité de la musique de la Biennale d'Art Vocal, Accentus assure le concert d'ouverture de la première édition, en 2003, avec *Welt-Parlament* de Karlheinz Stockhausen. Salué par la critique dès son premier enregistrement en 1994 des chœurs profanes de Poulenc et Ravel (Prix de l'Académie du Disque Lyrique), Accentus reçoit en 1995 le Prix Liliane-Bettencourt décerné par l'Académie des Beaux-Arts. Son enregistrement des œuvres sacrées de Francis Poulenc a été largement récompensé par la presse, de même que *Requiem[s]* de Pascal Dusapin (« ffff » *Télérama*, « Diapason d'Or », « Choc de l'année 2000 » du *Monde de la musique*) et *Figure humaine* de Francis Poulenc, paru au printemps 2001 chez Naïve (« Editor Choice » de *Gramophon*, Prix SACD du meilleur enregistrement, « Orphée d'Or 2002 » de l'Académie du disque lyrique). Le CD *Transcriptions* paru chez Naïve en 2003 a été nominé aux Grammy Awards 2004. Un nouvel enregistrement réunissant Accentus et les pianistes Brigitte Engerer et Boris Berezovsky dans *Un Requiem allemand* de Johannes Brahms est paru en mars 2004 chez Naïve. Le Syndicat Professionnel de

la critique dramatique et musicale a élu l'ensemble « Personnalité musicale de l'année 1997-1998 ». Accentus a reçu le Grand Prix Radio Classique de la Découverte en 2001 et a été consacré « Ensemble de l'année » par les 9^{es} Victoires de la Musique Classique 2002.

Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Accentus est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie avec le soutien de la Ville de Rouen, de la Région et de la DRAC Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, Musique Nouvelle en Liberté et l'AFAA pour ses tournées à l'étranger. Accentus est membre de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés). Mécénat Musical Société Générale est le partenaire privilégié d'Accentus.

Direction artistique

Laurence Equilbey

Préparation du chœur

Denis Contet

Sopranos

Geneviève Boulestreau
Isabelle Fallot
Claire Henry-Desbois
Anne-Marie Jacquin
Laure Peny-Lalo
Kristina Vahrenkamp

Altos

Florence Barreau
Emmanuelle Biscara
Anne Gotkovsky
Violaine Lucas
Hélène Moulin
Valérie Rio

Ténors

Adrian Brand
Jean-François Chiama
Maciej Kotlarski
Christophe Le Paludier
Marc Manodritta
Eric Raffard

Basses

Pierre Corbel
Grégoire Fohet-Duminil
Marc Fouquet
Cyrille Gautreau
Alain Lyet
Laurent Slaars