

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

LE III^E REICH ET LA MUSIQUE
Le camp de Terezín

Du jeudi 21 au dimanche 24 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 JEUDI 21 OCTOBRE - 20H**Viktor Ullmann :***Quatuor à cordes n° 3 op. 46**Sonate pour piano n° 6 op. 49**Der Mensch und sein Tag op. 47**Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke***11 VENDREDI 22 OCTOBRE - 20H****SAMEDI 23 OCTOBRE - 20H****DIMANCHE 24 OCTOBRE - 16H30****Viktor Ullmann :***Der Kaiser von Atlantis***21 SAMEDI 23 OCTOBRE - DE 15H À 18H****Forum : La musique à Terezín****Un non-lieu au cœur de l'Histoire**

Seul camp spécifiquement juif de l'histoire concentrationnaire, Terezín (Theresienstadt) fut une sorte de ville-modèle instaurée par les nazis. Théâtre d'une vie culturelle intense, elle était en fait l'antichambre d'Auschwitz. Comme à Auschwitz-Birkenau, surpopulation, malnutrition, famine, travaux forcés engendraient un taux de mortalité très élevé et les déportés, dépouillés de leurs biens, étaient dépossédés d'eux-mêmes. Terezín a été désigné comme un camp pour *Prominenten* (privilegiés) mais seules deux cents familles bénéficièrent de ce statut éphémère, avant d'être exterminées en octobre 1944 à Auschwitz-Birkenau.

Avant d'être le « cadeau offert aux Juifs » par Hitler, Terezín fut un ghetto Potemkine. Il se devait d'être montré et il le fut, miroir sans tain renvoyant une mise en scène qui occultait l'entreprise d'extermination. Le camp reçut une délégation du Comité international de la Croix-Rouge en juin 1944 et servit de décor, en août 1944, au film *Theresienstadt, Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (film documentaire sur la zone de peuplement juive), qui donnait à voir la vie culturelle et artistique, alibi par excellence de ce ghetto « modèle ».

Les manifestations culturelles furent effectives dès l'ouverture du camp et témoignent, au-delà de la propagande, d'une effervescence créatrice – qu'il s'agisse de la musique, du théâtre, allemand, tchèque ou yiddishophone, du café-concert, des conférences ou de l'art graphique.

En l'espace d'une semaine, soixante-dix à quatre-vingts conférences pouvaient se succéder. Quant au département graphique, Bedrich Frita et son équipe illustraient les rapports destinés à la *Lagerkommandantur* et exécutaient des dessins au service de la propagande SS. Mais à côté de cet aspect officiel, comme l'observe Dominique Foucher dans *Le Masque de la barbarie*, ces graphistes n'auront cessé de dénoncer la réalité du ghetto dans leurs productions clandestines. Commentaires silencieux aux titres éloquentes – *Arrivée d'un convoi*, *La Morgue*, *La Déportation des vieillards*, *Vers le crématorium* – disant

les baraquements surpeuplés, les visages émaciés aux yeux exorbités vides de toute expression.

L'histoire de Terezín est, dès le début, associée à la musique. La première manifestation musicale date du 28 décembre 1941. C'est Hans Krása – compositeur, répétiteur de Zemlinsky, que ce soit à Prague ou à Berlin – qui dirigea le département musique à Terezín. La musique vocale fut confiée à Rafael Schächter, la musique instrumentale à Gideon Klein. Les représentations des opéras de Smetana *La Fiancée vendue* ou *Le Baiser* témoignent de l'essor de la musique chorale. La place d'honneur revenait à l'opéra, qu'il s'agisse de *Bastien et Bastienne* de Mozart, interprété pas moins de trente fois, ou de *Brundibár*, l'opéra pour enfants de Hans Krása, œuvre emblématique qui fut la plus jouée dans le ghetto. Aux soirées d'opéra venaient s'ajouter des concerts de lieder ou de chants folkloriques, pour satisfaire les nombreux chanteurs détenus.

Les récitals et la musique de chambre furent très souvent à l'affiche, grâce aux quatuors d'Egon Ledec, un des violons solo de la philharmonie de Prague, et de Karel Fröhlich. Parmi les solistes se trouvaient des pianistes comme Gideon Klein, Edith Steiner-Kraus, Alice Herz-Sommer, Juliette Arany, pour lesquels Ullmann écrivit non seulement son *Concerto* pour piano mais aussi sa *Troisième Sonate*.

Des instruments à cordes en grand nombre, parmi lesquels d'anciens membres du Concertgebouw d'Amsterdam, incitèrent le chef d'orchestre Karel Ancerl – assistant d'Hermann Scherchen comme chef de chœur à l'opéra de Munich –, à monter un orchestre de cordes qui comprenait seize premiers violons, douze seconds violons, huit altos, six violoncelles et une contrebasse.

Cette vie musicale extraordinaire sombra littéralement au mois d'octobre 1944 et plus particulièrement le 16 octobre où tous les musiciens que nous venons d'évoquer, à l'exception de Karel Ancerl, furent transférés à Auschwitz et exécutés dès leur arrivée. Parmi eux, Viktor Ullmann, un des compositeurs les plus féconds au cœur de cet univers.

Catherine Ousset-Delage

Jeudi 21 octobre - 20h

Amphithéâtre

Première partie :

Viktor Ullmann (1898-1944)

Quatuor à cordes n° 3 op. 46

Allegro moderato – Presto – Largo

Rondo-Finale

15'

Quatuor Kocian

Pavel Hula, violon

Milos Cerny, violon

Zbynek Padourek, alto

Václav Bernásek, violoncelle

Deuxième partie :

Sonate pour piano n° 6 op. 49

Allegro molto – Andante poco adagio

Allegretto grazioso – Attacca

Presto, ma non troppo – Attacca

Tempo I : allegro molto

15'

Der Mensch und sein Tag op. 47

(L'Homme et son jour)

Douze haïkus sur des textes de **Hans Gunther Adler**

Gang in den Morgen (Promenade dans le matin)

Gesang (Chant)

Heimat (Pays natal)

Der Liebsten (À la bien-aimée)

Blüten (Fleurs)

In der Stube (Dans la maison)

Der Nachbar (Le voisin)

Gebete (Prières)

Im Walde (Dans les bois)

Verdämmern (Crépuscule)

Nacht (Nuit)

Stille (Tranquillité)

12'

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke
(La Chanson d'amour et de mort du cornette Christophe Rilke)
Douze études sur un poème de **Rainer Maria Rilke**
pour récitant et piano

Première partie :

Den 24. November (Le 24 novembre)
Reiten, reiten, reiten (Chevaucher, chevaucher, chevaucher)
Jemand erzählt von seiner Mutter (Quelqu'un parle de sa mère)
Ein Tag durche den Troß (Une journée à travers le train des équipages)
Der von Langenau schreibt einen Brief (Monsieur de Langenau écrit une lettre)

Deuxième partie :

Rast! Gast sein einmal (Repos ! Être enfin l'hôte de quelqu'un)
Als Mahl beganns (Ce fut d'abord un repas)
Einer, der weiße Seide trägt (Quelqu'un, vêtu de soie blanche)
Die Turmstube ist dunkel (La Chambre du donjon est sombre)
Ist das der Morgen? (Est-ce là le matin ?)
Aber die Fahne ist nicht dabei (Mais le drapeau n'est pas là)
Er läuft um die Wette mit brennenden Gängen (Il court à l'envi avec des couloirs qui flambent)
Finale: Im nächsten Frühjahr (Au printemps suivant)

25'

Jasper Schweppe, baryton
Arthur Schoonderwoerd, piano

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique, et sera diffusé le 15 novembre à 20h.

Durée du concert : 1h20 sans entracte

Viktor Ullmann *Quatuor n° 3*

Composition : achevé le 23 janvier
1943. Dédicace : à Emil Utitz.
Création : probablement à Terezín.
Effectif : quatuor à cordes.
Éditeur : Schott.

Le Troisième Quatuor de Viktor Ullmann, composé à Terezín en janvier 1943, s'organise en deux mouvements : *Allegro moderato* et *Rondo-Finale*. Le premier, avant de s'enchaîner au *Rondo-Finale*, atteste de divisions internes – *Presto, Largo* –, faisant office de deuxième et troisième mouvements. La structure de l'œuvre s'apparente ainsi à une forme classique en quatre mouvements.

À l'origine de la grande unité du discours musical, le thème exposé et développé dans le premier *Allegro* intervient à nouveau, comme repère formel, entre le *Presto* et le *Largo* et fournit le matériau mélodique du *Rondo-Finale* avant de résonner une ultime fois.

Cette phrase initiale repose sur le retour d'une note référentielle autour de laquelle s'organise une écriture en éventail caractérisée par une seconde mineure.

Le murmure dans lequel se termine l'*Allegro* est interrompu par les *ff* du *Presto* officiant comme un scherzo. Tour à tour, les instruments du quatuor exposent le motif avant d'interpréter, dans la partie centrale, un dessin mélodique aux allures de valse, commentaire ironique d'un « monde d'hier » à jamais disparu. Une dernière évocation de la phrase d'incipit jouée au violon I et au violoncelle atteste d'un grand lyrisme et prépare au dépouillement du *Largo*. Ce dernier, à la manière d'un *fugato*, une fois l'exposition réalisée, fait entendre une citation du premier mouvement au violoncelle. Ce dernier dialogue avec le violon dans une dynamique minimaliste aux confins de l'indicible, sentiment renforcé par le jeu *sul ponticello* du premier violon. Le contraste avec le *Rondo-Finale* est d'autant plus saisissant qu'il est indiqué *Allegro vivace e ritmico* ! Ce quatuor au premier violon très élégiaque, au *Largo* quasi hypnotique, décline une écriture très aboutie qui confère à cette œuvre toutes ses lettres de noblesse.

Sonate pour piano n° 6

Composition : achevée le 1^{er} août 1943
(date inscrite sur le manuscrit).
Dédicace : à Julius Grünberger.
Création : en 1943 ou 1944 à Terezín
par Edith Steiner-Kraus.
Effectif : piano. Éditeur : Schott.

Des sept sonates constituant le corpus de Viktor Ullmann, les trois dernières ont été composées à Terezín, mais seule la *Sonate n° 6* op. 49 y fut créée. Elle est constituée de quatre mouvements. Le premier, *Allegro molto*, observe un découpage interne en deux parties : *Allegro molto* et *Andante poco adagio*. Ce mouvement expose un premier thème gravitant autour

d'une note pivot et procédant par élargissement de l'ambitus alors que le deuxième se caractérise par son incipit de seconde mineure ascendante suivie d'une sixte majeure descendante et son mouvement de croches en *staccato*. Très proches l'un de l'autre tant par leur profil mélodique que par leur développement, ces deux thèmes sont exposés, superposés, variés au gré de l'imagination créatrice du compositeur. De mélodiques, ils deviennent harmoniques, gagnant en verticalité, et préparent l'exposition du troisième thème, plus harmonique, qui force l'écoute et confine à la méditation dans l'*Andante poco adagio*.

Ce matériau thématique, soumis à une perpétuelle métamorphose, se retrouve non seulement dans l'organisation interne du mouvement mais dans la forme globale de l'œuvre, puisqu'il structure également le dernier mouvement.

L'*Allegretto grazioso* expose un thème suivi de six variations qui s'enchaînent dans la plus grande simplicité avant que ne résonne à nouveau la première d'entre elles, officiant comme coda.

Le troisième mouvement, *Presto, ma non troppo*, est un scherzo de structure tripartite à l'ironie toute diabolique si l'on en croit son motif générateur : une quarte augmentée omniprésente. En effet, qu'en est-il du triton, ce « *diabolus in musica* », dans l'actualité de Terezín ?

Le quatrième mouvement, miroir condensé du premier, souligne l'espace clos de cette sonate, transposition métaphorique de l'univers concentrationnaire auquel nul ne pouvait échapper.

Der Mensch und sein Tag **Contemporain du Quatuor n° 3 op. 46**, le cycle de lieder

Der Mensch und sein Tag (L'Homme et son jour) op. 47

Composition : achevé
le 4 septembre 1943.
Éditeur : Schott.

pour voix et piano de Viktor Ullmann a été composé sur des poèmes de Hans Gunther Adler (1910-1988), poète, musicologue, historien, sociologue et philosophe à qui l'on doit non seulement la chronique la plus importante sur le camp de Terezín, mais aussi d'avoir sauvé de l'oubli les œuvres de Viktor Ullmann.

Composé au mois de septembre 1943, ce cycle de douze lieder s'ouvrant sur *Gang in der Morgen* (Promenade dans le matin) et se refermant sur *Nacht* (La nuit) et *Stille*

(Tranquillité) semble souligner le temps qui passe à l'instar des saisons ou du cycle circadien. Par leur forme comme par leur esprit, ces poèmes s'apparentent au haïku japonais. Bien qu'ils soient peu conformes aux dix-sept syllabes du haïku traditionnel, chacun d'entre eux observe une structure de trois vers. Cette poésie de l'instant, contraction du temps et du verbe, dialogue avec le piano dont l'accompagnement dessine des arabesques impressionnistes. Les indications de mouvement font état d'une prééminence des tempos lents – *largo*, *larghetto*, *andante*, *tranquillo*, valse lente, *moderato*. Quant à la dynamique, elle n'excède pas le *mezzo-forte*, exception faite de *Der Nachbar* (Le Voisin), plus ample dans sa vocalité. Ces miniatures, empreintes d'un très grand lyrisme, libérées de la tonalité par la dissonance, sont exposées le plus souvent dans un mineur modal contribuant à la dimension méditative contenue dans cet opus. La fin du cycle est aux limites de l'indicible : *Nacht* s'appuie sur la scansion d'une même note, d'un même thème récurrent, dont la conclusion prépare au dépouillement du dernier lied, *Stille*.

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke

Composition : première partie achevée
le 4 juillet 1944, seconde partie
le 12 juillet. Dédicace : à Elly,
pour son anniversaire.
Création : en 1944 à Terezín.
Effectif : récitant – orchestre ou piano.
Éditeur : Schott.

Le mélodrame de Viktor Ullmann *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (La chanson d'amour et de mort du cornette Christophe Rilke), sur un poème de Rainer Maria Rilke, achevé en juillet 1944, créé à Terezín la même année, est sans doute l'ultime partition du compositeur. Dans cette œuvre, le poète nous raconte les aventures de son lointain parent – le cornette Christoph Rilke – qui, en une nuit et un jour, à l'occasion d'une mission à la frontière de l'empire austro-hongrois et de l'empire ottoman, fait l'expérience de l'amour et de la mort. Ici, comme dans les *Élégies de Duino*, le poète chante l'unité de la vie et de la mort – la seconde n'étant qu'une métamorphose de la première – dans une langue éminemment musicale. En effet, le parti pris de l'itératif crée le rythme, génère le motif ; le choix des assonances et des allitérations apporte une dimension sonore supplémentaire venant se fondre dans celle de l'instrument.

Structurée en douze sections, organisée en diptyque, l'œuvre s'ouvre sur la déclamation du texte *a cappella* et

installe l'espace lacunaire dans lequel le musical se donne à entendre. La partition de Viktor Ullmann, qui développe de forts contrastes tant entre ses deux grandes parties qu'au sein des sections internes, présente cependant une grande homogénéité. Si le premier volet oppose les tempos comme les dynamiques, le motif initial de l'œuvre, ostinato mélodique sur une note pédale évoquant la silhouette du cavalier, officie comme thème récurrent et conclut non seulement la première partie mais, plus loin, la fin de l'œuvre. Le mélodrame s'achève comme il a commencé, et le compositeur, à l'instar du poète, célèbre l'unité cosmique, témoignant d'une étrange sérénité face à son devenir et celui de ses congénères.

Catherine Ousset-Delage

Vendredi 22 et samedi 23 octobre - 20h – Dimanche 24 octobre - 16h30

Vendredi 22 octobre - 20h
Samedi 23 octobre - 20h
Dimanche 24 octobre - 16h30
 Salle des concerts

Viktor Ullmann (1898-1944)
Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung
 (L'Empereur de l'Atlantide ou le refus de la mort)
 Opéra en un acte sur un livret de **Peter Kien**
70'

Christophe Gay, l'Empereur Overall (baryton)
Till Fechner, le Haut-parleur et la Mort (baryton-basse)
Valérie Debize, la Jeune Fille (soprano)
Sin Mo Kang, le Soldat et Arlequin (ténor)
Allison Cook, le Tambour (mezzo-soprano)
Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy
Olivier Dejours, direction

Charles Tordjman, mise en scène
Yedwart Ingwey, assistant à la mise en scène
Vincent Tordjman, décor et costumes
Sarah Wan, assistante à la conception des costumes
Christian Pinaud, lumières

Coproduction Cité de la musique, Opéra de Nancy et de Lorraine, Théâtre de la Manufacture de Nancy.

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

Durée du spectacle : 1h20

Une séance jeune public est donnée le samedi 23 octobre à 11h avec le concours du Fonds d'Action Sacem.

Argument

Cette suite de tableaux est encadrée par un prologue où sont présentés les personnages et leurs motifs, et par un épilogue consacré à la Mort qui délivre les hommes de la souffrance.

Premier tableau

Un lieu non précisé

Arlequin, incarnant le « principe de la vie », et la Mort se plaignent de cette époque malheureuse dans laquelle ils n'ont plus de place. Les hommes ne savent plus sourire et ne respectent même plus la Mort. Le Tambour annonce le dernier décret de l'Empereur ; la Mort, se sentant bafouée, brise son épée : les hommes ne pourront plus mourir.

Deuxième tableau

Dans le palais de l'Empereur

Ce dernier se rend compte avec stupéfaction que les condamnés politiques qu'il a fait exécuter restent en vie. Retournant vite la situation à son profit, il fait annoncer à ses sujets que c'est à lui qu'ils doivent le secret de la vie éternelle.

Troisième tableau

La guerre générale

Personne ne se bat, puisqu'on ne peut plus se tuer. Un Soldat et une Jeune Fille se retrouvent de nouveau face à face, cette fois comme des êtres humains, dans la compassion et l'amour.

Quatrième tableau

Dans le palais de l'Empereur

Le pays se trouve sens dessus dessous. La Mort promet de délivrer le peuple de toute souffrance si l'Empereur est prêt à mourir le premier. L'Empereur accepte.

Viktor Ullmann *Der Kaiser von Atlantis*

Composition : achevé le 18 novembre 1943. Création : répété en mars 1944 mais interdit et jamais représenté à Terezín ; création mondiale à Amsterdam en 1975 mais la version jouée relevait davantage de l'arrangement ; la première représentation suivant le plus fidèlement la partition originale fut donnée en 1989 au Neuköllner Oper de Berlin.
Effectif : I flûte, I hautbois, I clarinette en si bémol – I saxophone alto, I trompette en do – I banjo, I guitare – I clavecin, I piano, I harmonium – percussions – cordes.
Éditeur : Schott.

L'opéra *Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung* (l'Empereur de l'Atlantide ou le refus de la mort), de Viktor Ullmann sur un livret de Peter Kien, est emblématique de la création réalisée au cœur de l'anéantissement concentrationnaire.

Le prologue s'ouvre sur le motif du Haut-parleur (basse), exposé à la trompette en *do*, présentant les protagonistes, qu'il s'agisse de Overall (baryton), héros éponyme « *que l'on n'a pas vu depuis des années* », du Tambour (mezzo-soprano), du Soldat (ténor), de la Jeune Fille (soprano), enfin de la Mort (basse) et d'Arlequin (ténor). Dans ce royaume d'Atlantide, la Mort décide de donner une leçon à l'humanité : *À partir de maintenant, personne ne pourra plus mourir.*

Dès le lever de rideau, la Mort est présentée dans son rapport dialectique à la vie avec Arlequin, son alter ego. Lors de leur duo, on relève une parfaite adéquation entre le texte traitant de la confusion des jours et la scansion d'une pulsation soutenue par un mouvement de croches ininterrompu, mais aussi une forte parenté mélodique entre les motifs. La Mort expose une cellule chromatique de quatre notes (*fa-sol* bémol-*mi-fa*) qui évoque le motif d'Arlequin entendu lors du prologue. Elle incarne une humanité qui ne peut même plus rêver à un au-delà de la vie. Dans son aria, c'est sur un accord arpégé de septième de dominante qu'elle chante sa nostalgie des guerres d'antan. La partie B décline une accélération du tempo, une orchestration figurative où dominant la trompette et les percussions à l'image des guerres passées. Ainsi, celle pour qui « *l'on revêtait ses plus beaux habits en son honneur* », ne peut concevoir que son « *petit artisanat* » soit métamorphosé en une industrialisation du macabre. Cette dichotomie se retrouve dans la dimension musicale où, selon un art consommé de la litote, la Mort chante, à la manière d'une berceuse, les « *cohortes motorisées* » et les « *nouveaux anges exterminateurs* ». On pense ici aux *Einsatzgruppen*, groupes mobiles de tuerie qui assassinèrent 33 771 Juifs en Ukraine les 29 et 30 septembre 1941.

Ce premier tableau s'achève sur la déclaration de guerre totale faite par le Tambour. Ici, le traitement parodique du littéraire et du musical témoigne d'une ironie chère à l'univers judéo-allemand. En effet, le nom de Overall renvoie au germanisme *Überall*, lui-même évoquant le *Deutschland über alles*, hymne allemand qui n'est autre que le « *Gott erhalte den Kaiser* » (Dieu protège l'Empereur) composé par Haydn en 1796 et devenu l'hymne austro-hongrois. Ironique encore la scansion des titres du *Kaiser* : « *nous, Overall l'Unique, gloire de la patrie, bénédiction de l'humanité (...) roi de l'Atlantide (...), Roi de Jérusalem* », et tout particulièrement ce dernier qui, dans l'actualité de Terezín, signifiait être le roi de tous les déportés.

Le second tableau s'ouvre sur Overall et le Haut-parleur, qui nous apprend que les effectifs autour du palais ont été triplés, les fortifications de la troisième ville (*der dritten Stadt*) rasées, « *les habitants morts et les cadavres remis au centre de recyclage* ». Davantage que l'horreur d'une réalité historique, on entend une causticité contenue dans le motif tant littéraire que musical : *Der Tod muß jeden Augenblick eintreten !* (La Mort doit survenir à tout instant) à propos de l'exécution d'un condamné à mort qui n'en finit pas de vivre ! Scandaleux à une époque où l'on exterminait 12 000 personnes par jour à Auschwitz-Birkenau !

Le troisième volet orchestre la vie et l'amour, celui d'un Soldat pour la Jeune Fille, mais ceux-ci sont fragilisés par l'évocation d'un autre monde : « *Est-il vrai qu'il y a des paysages jamais dévastés par les trous d'obus ?* ». Il semblerait cependant que l'amour soit plus fort que la mort. C'est le tableau de la vocalité, où s'enchaînent les arias, duos et trios d'un très grand lyrisme.

Au début du quatrième tableau, alors que le Haut-parleur témoigne de la situation insurrectionnelle, Arlequin chante le théâtre du monde, théâtre de l'absurde, sur l'air de « *Schlaf, Kindlein schlaf* » (dors, l'enfant dors), tandis que le Tambour improvise une parodie militaire dénonçant la comédie du pouvoir. Ce procédé est d'autant plus saisissant

que le compositeur confronte le monde de l'enfance au discours de propagande en lui apposant, sans transition aucune, une citation radiophonique.

La fin de l'opéra offre une réflexion vertigineuse du librettiste et du compositeur sur la finitude humaine. La Mort est libératrice, elle est celle « *qui délivre de la peste, et non la peste, celle qui délivre de la souffrance, pas celui qui vous fait souffrir* ». Ce sont les hommes qui ont engendré la « peste brune », pensé, réalisé et administré Auschwitz, qui « *a assuré le triomphe inconditionnel de la mort sur la vie, et d'autre part a dégradé, avili la mort.* »¹. L'aria se termine sur un hymne à la liberté et lorsque la Mort apparaît dans le miroir, Overall la suit. L'humanité libérée n'a plus lieu de porter le voile du deuil.

Catherine Ousset-Delage

¹ Charles Péguy, in Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 92

Der Kaiser von Atlantis n'est pas qu'une mise en garde

Der Kaiser von Atlantis a été composé par Viktor Ullmann en 1943 à Terezín, où il était déporté. Il était prévu de présenter l'œuvre vers mars 1944. Elle avait été répétée à Terezín, mais fut interdite avant sa création. On ignore les raisons de son interdiction. Ullmann fut transporté le 16 octobre à Auschwitz où il fut exterminé, probablement dès son arrivée, avec de nombreux autres prisonniers. L'auteur du livret Peter Kien fut lui aussi assassiné à Auschwitz en 1944. À Terezín, il se consacrait principalement au dessin et à la poésie. *Der Kaiser* ne fut créé qu'en 1975, à Amsterdam.

Le livret de Peter Kien met en scène l'Empereur Overall, qui dirige l'empire dénaturé et corrompu de l'Atlantide. Lorsque l'Empereur ordonne à la Mort de conduire ses armées dans une guerre destinée à sa propre glorification, celle-ci refuse de s'exécuter, empêchant ainsi que quiconque meure. Le chaos s'ensuit, et l'Empereur comprend sa faute. Pour que la Mort puisse à nouveau accomplir sa mission, l'Empereur doit devenir sa première victime.

L'argument de *Der Kaiser von Atlantis* est écrit comme une allégorie, mais lorsqu'on pense aux conditions dans lesquelles est écrit ce livret pour lequel Ullmann compose une musique saisissante, on reste sidéré par l'audace et la force insurrectionnelle de cette œuvre.

Voir la Mort briser son sabre et l'entendre vouloir « *rendre l'avenir des hommes éternel* », dans un geste d'opposition à la déclaration de guerre totale faite par Overall pour « *l'élimination du mal dans notre pays* », donne le frisson quand on essaie d'imaginer que ceci est écrit et pensé aux portes d'Auschwitz. Respect à la Mort, demande le peuple. Overall doit se soumettre certes pour que la Mort reprenne le mouvement de sa faux, mais il aura tout de même prévenu que le feu ne sera qu'« *étouffé, mais pas éteint, [qu']il se remettra bientôt à flamber, [que] le meurtre sévira à nouveau.* »

Der Kaiser von Atlantis n'est pas qu'une mise en garde, il est proprement un acte de vie avant la mort certaine et cette lucidité est glaçante.

Il ne faut pas jouer au plus malin avec cet opéra, ne pas essayer de « jouer » à l'opéra avec des métaphores indécentes. Il faut rester fidèle à cet acte de rage de ceux qui nous saluent avant de mourir. Il faut avec délicatesse et respect saluer ces gestes d'artistes qui, face à la catastrophe du monde, continuent encore et encore à faire agir avec la poésie et la musique leur dignité.

Le style de Viktor Ullmann, qui n'est pas sans rappeler celui de Kurt Weill, qui frôle le jazz comme un cri d'aujourd'hui, requiert probablement de la simplicité et son formidable lyrisme désespéré peut trouver son expression dans une forme théâtrale étrangement voisine d'une terrifiante science-fiction.

Mais mettre en scène *Der Kaiser von Atlantis*, c'est avant tout mettre en scène un opéra où la musique et le chant restent comme rescapés, survivants. C'est à cette vie-là, à cette force-là, que nous rendons hommage.

Charles Tordjman

« L'école de la forme »

À Terezín, ville de Bohême que les nazis ont transformée en camp de concentration « modèle », Viktor Ullmann a composé la part la plus significative de son œuvre. Ce n'est pas un hasard. Comment est-ce possible ?

Il est difficile sans doute de comprendre et d'admettre la naissance de chefs-d'œuvre dans la nuit de l'histoire. Et pourtant, le fait que l'activité culturelle était autorisée à Terezín a rendu ce lieu particulièrement intense. « *Notre soif de culture était égale à notre volonté de vivre* ».

L'enfermement (qu'il avait vainement tenté d'éviter) immergea paradoxalement Viktor Ullmann dans la composition. Sa vie de musicien (chef d'orchestre, professeur, compositeur) avait été jusque-là matériellement assez difficile. Dans le camp, ses soucis étaient autres. Il s'y est inlassablement occupé de l'activité musicale, comme programmateur et comme critique ; mais surtout, il a composé là ses œuvres les plus importantes, comme s'il

avait trouvé, de façon terrible, la concentration d'esprit qui lui avait jusque-là fait défaut. « *Pour moi, Terezín signifie toujours l'école de la forme* ». L'opéra *Der Kaiser von Atlantis* en est une illustration forte. On y assiste au combat de l'homme face à lui-même, face à la mort, et de la mort face à l'homme, à la naissance de l'amour, à la dérision de la vie... – en une heure de spectacle, avec sept « rôles » (chantés par cinq chanteurs) et quatorze instrumentistes. Les dimensions de cet opéra ont bien sûr été rendues nécessaires par les circonstances. Viktor Ullmann et le librettiste Peter Kien, en contenant ainsi leur allégorie du destin de l'humanité, transforment cette contrainte en force créatrice.

Nous choisissons de représenter *Der Kaiser von Atlantis* dans un espace lui-même contenu, unique, non pour réduire, mais pour rendre justice au contraire à la force de ce chef-d'œuvre né à Terezín, où étaient détenus (avant d'être envoyés à la mort) tant d'êtres humains, tant de créateurs, tant de souffrances, tant d'espérance.

Remarques sur le manuscrit

Sur le point d'être déporté de Terezín à Auschwitz le 16 octobre 1944, Viktor Ullmann eut le temps, malgré la précipitation du départ, de confier l'ensemble des partitions qu'il avait composées dans le camp à son ami le professeur Emil Utitz ; celui-ci les remit par la suite au Docteur Adler, musicologue ami d'Ullmann lui aussi interné à Terezín. Il s'agit d'un ensemble de vingt œuvres, sans doute les plus importantes du compositeur.

Longtemps, on a cru cette musique perdue et il y a lieu de se réjouir aujourd'hui de ce que la plus grande partie en ait été retrouvée. Mais les conditions dans lesquelles elles ont été composées puis transmises jusqu'à nous expliquent qu'elles conservent leur part d'incertitude et de mystère. Ces partitions, après avoir été en possession du Goetheanum à Dornach, sont actuellement conservées dans les meilleures conditions – à la Fondation Paul Sacher de Bâle. Là, j'ai eu la chance de pouvoir les consulter au cours de mon travail sur *Der Kaiser von Atlantis*.

Me référer à l'autographe m'est apparu comme une nécessité dans la mesure où les problèmes concernant ces partitions sont loin d'être tous résolus. Je souhaitais être en mesure d'y apporter mes propres réponses. Mes visites à Bâle ne m'ont pas déçu, c'est le moins que je puisse dire ! Je ne détaillerai pas ici *in extenso* tous les points que j'ai pu préciser ; j'en citerai quelques-uns parmi les plus significatifs.

L'autographe montre clairement que la « *Totentanz* » (danse des morts) forme un tout qui doit être joué intégralement entre le deuxième et le troisième tableau, alors qu'elle avait été coupée en deux ; elle faisait ainsi deux fois office d'intermezzo, le début étant joué entre le deuxième et le troisième tableau, la fin entre le troisième et le quatrième. J'ai choisi bien sûr de rétablir la version d'origine.

Entre les tableaux 3 et 4 il n'y a donc pas d'intermède ; on a sans doute voulu en placer un pour permettre par exemple un changement de décor. En réalité, les tableaux ne s'enchaînent pas directement : chacun d'entre eux est présenté par le Haut-Parleur, à la manière d'une harangue. La partition d'Ullmann n'est pas très explicite à ce sujet ; elle est peu explicite dans l'ensemble sur les textes parlés : la place sur le papier à musique était comptée, ce que j'ai pu constater à la lecture du manuscrit. Quand Ullmann partit pour Terezín, il n'emporta que du papier à musique vierge – aucune partition... Cela démontre bien sûr son désir de se consacrer à la composition (bien qu'il fût aussi chef d'orchestre), mais il n'avait pas le choix : la quantité de bagages était limitée par les autorités – et il n'avait aucune chance de trouver du papier à musique à Terezín...

Ainsi, à plusieurs reprises, la place du texte parlé n'étant pas précisée, il faut se référer au manuscrit du livret, ce qui m'a conduit plusieurs fois à modifier le texte édité. Par exemple au début de l'air (n° VI) au cours duquel le Tambour lit la déclaration de guerre totale de l'Empereur, la phrase parlée : « *Attention, attention, au nom de sa Majesté...* » doit être dite avant la phrase chantée : « *Allô, allô ! Nous, de par la grâce de Dieu...* » ; on supprime ainsi la mesure rajoutée par l'éditeur entre « *Allô* » et « *Nous...* ».

La berceuse d'Arlequin dans le dernier tableau finit par les mots : « *Alors tu mets ton petit habit rouge et tu recommences la chanson* ». La version éditée ne le précise pas, mais le manuscrit indique clairement à cet endroit : « reprise *ad libitum* ». Arlequin recommence alors sa berceuse qu'il chante pendant qu'on entend la radio.

Il existe deux textes pour l'air de l'Empereur, ce qui a fait l'objet de divers commentaires. J'ai pu voir que l'autographe de cet air est postérieur (13 janvier 1944) au reste de l'opéra (achevé le 18 novembre 1943). La musique est manifestement composée pour le texte qu'il choisit dans cette deuxième version (« *Von allem, was besteht* »). J'ai pu ainsi acquérir la conviction qu'il avait auparavant composé une autre musique pour le premier texte (« *Der Krieg ist aus* ») et qu'il ne l'a pas gardée. La confusion est venue du fait qu'on a en partie remis le premier texte sur cette nouvelle partition, peut-être parce que le deuxième était moins compréhensible.

Dans le manuscrit du livret (en fait tapé à la machine), on trouve le texte de la deuxième version. On le comprend quand on sait que ce manuscrit aussi a été écrit en 1944 (ce n'est donc pas le premier), comme en témoignent tragiquement les dates figurant au dos : il a été tapé au verso de feuilles d'entrée dans le camp de Terezín. Consulter ces documents a ainsi été pour moi non seulement musicalement nécessaire, passionnant, mais ce fut aussi, on peut le penser, une extraordinaire émotion.

Olivier Dejours

Samedi 23 octobre - de 15h à 18h

Amphithéâtre

Forum : La musique à Terezín

15h : Projection

Documentaires et films d'archives :

Musiques de la Seconde Guerre – Le Survivant de Varsovie, documentaire de **Michel Huillard**, France, 1972

Der Führer schenkt den Juden eine Stadt (Le Führer fait don d'une ville aux juifs), extraits, film de propagande de **Kurt Gerron**, Allemagne, 1944

La Musique de Terezín, extrait, documentaire de **Simon Broughton**, Grande-Bretagne, 1993

16h : Table ronde

Animée par **Jeanne-Martine Vacher**

Avec **Fanny Malafosse**, musicologue et **Gilles de Talhouët**, co-réalisateur d'un documentaire sur **Viktor Ullmann**

17h30 : Concert

Hans Krása (1899-1944)

Thèmes et variations (1923)

Gideon Klein (1919-1945)

Fantaisie et fugue pour quatuor à cordes (1942-1943)

Pavel Haas (1899-1944)

Quatuor n° 3, op. 15 (1938)

Erwin Schulhoff (1894-1942)

Sextuor op. 4, WV 70 (1924)*

Jan Talich senior, alto*

Martin Sedlák, violoncelle*

Quatuor Kocian

À Terezín, que les nazis présentent comme un camp modèle à l'opinion internationale, la musique est pratiquée dans un cadre officiel mais aussi de manière spontanée. On y compte des représentations d'opéras, de musique de chambre, un ensemble de jazz, des spectacles de cabaret et de revue, ou encore un studio de musique nouvelle. Antichambre des camps d'extermination de l'Est, Terezín accueille aussi des compositeurs comme Hans Krása, Gideon Klein et Pavel Haas, qui ont écrit quantité de pièces pour leurs co-détenus.

Né à Prague, Hans Krása, qui avait étudié avec Zemlinsky puis avec Roussel à Paris, fut marqué par la musique de Stravinski et des compositeurs français de son temps. Pavel Haas, élève de Janáček, mêlait volontiers, quant à lui, une écriture mélodique imprégnée des chants moraves ou juifs à une conception rythmique influencée par le jazz et la musique moderne.

À Terezín, ils se retrouvèrent aux côtés du compositeur et pianiste morave Gideon Klein, qui devint l'organisateur infatigable des activités artistiques que la direction du camp tolérait à des fins de propagande. Les œuvres de Klein sont plus audacieuses que celles de ses compagnons de déportation : elles portent l'empreinte du dodécaphonisme et font parfois usage de quarts de ton.

Les compositions d'Erwin Schulhoff sont également marquées par un progressisme engagé. Cet élève de Max Reger avait fondé, en 1919, les « concerts progressistes » à Dresde où il programmat Berg, Erdmann, Hauer, Scriabine, Schönberg et Webern. À ce goût pour l'avant-garde s'ajoutait une attirance pour le jazz, qui incarnait à ses yeux le remède à l'art bourgeois. Il est ensuite entré en contact à Berlin avec les Dadaïstes qui entouraient George Grosz et composa en 1932 son oratorio *Le Manifeste communiste*. Il souhaita s'exiler en 1941 en Union Soviétique mais fut déporté comme prisonnier de guerre à Wülzburg avant de mourir en captivité en 1942.

Viktor Ullmann

Compositeur, pianiste, chef de chœur, chef d'orchestre, musicologue et critique musical, Viktor Ullmann est né le 1^{er} janvier 1898 à Teschen où il vécut jusqu'en 1909, année où il s'installe à Vienne avec sa mère. Engagé volontaire lors de la Première Guerre mondiale, décoré de la médaille d'argent du courage, il est démobilisé en 1918 et participe aux séminaires de Schönberg, où il rencontre sa première femme. Il quitte Vienne pour Prague en 1919 et devient l'un des assistants de Zemlinsky au Nouveau Théâtre. Cette période est jalonnée de succès d'estime tels ceux de 1929 au Festival de Musique Nouvelle de Genève, où furent jouées les *Variations et double fugue sur un thème de Schönberg*. De 1929 à 1931, il collabore au Schauspielhaus de Zurich mais, à partir de 1931, il limite ses activités musicales pour adhérer à la Société anthroposophique de Rudolf Steiner le 31 juillet 1931, sous le parrainage de Alois Hába. Divorcé de sa première femme, il se remarie avec Annie Winternitz et achète la librairie anthroposophique de Stuttgart. Après la prise du pouvoir par les nazis, il se réfugie à Prague. L'année 1935 est riche de projets : Viktor Ullmann étudie l'écriture en quarts de ton avec Alois Hába, compose son opéra *Der Sturz des Antichrist*, pour lequel il reçoit à nouveau le prix Emil Hertzka en 1936. À partir de 1938, il songe à l'émigration mais, en mars 1939, dans une Tchécoslovaquie piétinée, Ullmann perd tous ses droits. Déporté à Terezin le 8 septembre 1942, il déploie, au cœur de cet univers, une immense activité créatrice, composant ses *Sonates n° 5, 6 et 7* pour piano, ses cycles de lieder ou encore son opéra

Der Kaiser von Atlantis. Déporté, en compagnie de sa troisième épouse, le 16 octobre 1944, il est gazé dès son arrivée à Auschwitz-Birkenau.

Hans Krása

Né le 30 novembre 1899 à Prague, Hans Krása manifesta, dès son plus jeune âge, des dons musicaux exceptionnels, qu'il s'agisse du piano, du violon ou de la composition. Ses études secondaires achevées, il se consacra à la musique et devint rapidement l'un des assistants de Zemlinsky qui dirigera son opus 1, les *Galgenlieder, Quatre chants avec orchestre* dont la concision n'a d'égale que l'ironie sarcastique. Esprit ouvert sur les avant-gardes de son époque, Krása était pétri de culture française, fervent admirateur de Debussy, de Ravel et du Groupe des Six. Il vint à Paris pour la création de son *Quatuor à cordes n° 1 op. 2* et fut salué par la critique, à l'égal de Schönberg ou de Webern. Il y revint pour étudier sous la direction de Albert Roussel mais, dans l'incapacité de vivre loin de sa mère et de sa ville natale, il rentra à Prague pour y mener une vie de dilettante, ne composant que très ponctuellement. C'est ainsi qu'il écrivit les *Cinq Mélodies pour voix et piano* en 1926, la cantate *Die Erde ist des Herrn* (La terre est au Seigneur), et l'opéra *Verlobung im Traum* (Fiançailles en rêve) en 1932. Krása s'associa aux artistes tchèques contemporains, comme en témoigne sa collaboration avec Hoffmeister, à l'origine du livret de *Brundibár*, cet opéra pour enfant qui, avant de devenir l'œuvre emblématique de Terezin et d'y être représenté cinquante-cinq fois, fut composé en 1938 et créé, de manière clandestine, à l'orphelinat juif de Prague durant l'hiver 1942-1943.

Déporté le 10 avril 1942, Krása rejoignit la vie musicale de Terezin, pour laquelle il composa le *Trio pour orchestre à cordes* en 1943, de même qu'une *Passacaille et Fugue*. Le 16 octobre 1944, comme Ullmann et Haas, il fut déporté à Auschwitz-Birkenau et gazé le lendemain.

Gideon Klein

Né à Prerov, petite ville de Moravie, le 6 décembre 1919, Gideon Klein commença ses études de piano à l'âge de 6 ans et fit preuve de dons exceptionnels. En 1931, s'installant à Prague, il mena un double cursus d'études générales et musicales, au lycée, au conservatoire, mais aussi à l'université où il fut inscrit en musicologie et en philosophie. C'est en jouant le *Concerto n° 4* de Beethoven qu'il termina ses études pianistiques en 1939, année de l'application des Lois de Nuremberg. À partir de septembre 1941, la vie intellectuelle et musicale juive fut réduite à néant, mais bon nombre d'artistes déjouèrent le diktat en utilisant tout d'abord des pseudonymes, à l'image de Klein qui devint Karel Vranek, puis en donnant des concerts clandestins. Déporté à Terezin le 1^{er} décembre, il participa immédiatement aux activités chorales et devint l'un des organisateurs et des acteurs de cette vie musicale à nulle autre pareille. Salué de manière dithyrambique par Viktor Ullmann dans ses *Kritiken* (Critiques), il donne des récitals de piano, des concerts de musique de chambre, accompagne au piano des chœurs, des opéras, des oratorios. Ayant étudié la composition avec Alois Hába, Gideon Klein poursuivit ses activités

d'écriture. Certaines de ses œuvres, telles les adaptations de chansons populaires, furent écrites pour les événements culturels du camp ; d'autres témoignent d'une tout autre dimension comme le *Trio à cordes*, la *Sonate pour piano* et la *Fantaisie et Fugue pour quatuor à cordes* où l'on relève l'influence de Janáček mais davantage encore d'Arnold Schönberg. Sans doute eût-il développé une syntaxe plus personnelle mais sa déportation à Auschwitz-Birkenau puis à Fürstengrube, où il mourut aux alentours du 27 juillet 1945, vint anéantir ce processus créatif.

Pavel Haas

Malgré une production peu abondante et des œuvres inachevées en grand nombre, Pavel Haas, né à Brno le 6 juin 1899, fut l'un des disciples les plus doués de Léos Janáček, dont il suivit l'enseignement de 1920 à 1922. Il a composé pour toutes les formes de musique et si les premières œuvres attestent de l'inscription du romantisme allemand, celles écrites sous l'influence de Janáček témoignent de l'attrait pour les mélodies populaires moraves, qu'il s'agisse des musiques de scène comme *Wozzeck*, d'après l'œuvre de Büchner, de musiques de film telles *Kvocna* (La Chance), écrites en collaboration avec son frère Hugo, scénariste et acteur, ou de son opéra *Sarlatan* (Le Charlatan), créé en 1938. À compter des années 1939-1941, Pavel Haas connut une nouvelle mutation esthétique, née d'une synthèse brillante et personnelle d'éléments composites issus de la tradition populaire, du folklore juif, du chant des synagogues, sans omettre les influences du jazz que l'on peut entendre dans son *Quatuor n° 2*

pour orchestre de jazz. Déporté dans les premiers convois de l'automne 1941 à Terezin, Haas contribua lui aussi à la vie musicale du camp. De toutes ses compositions, trois seulement nous sont parvenues : *Al S'fod* pour chœur d'hommes sur un poème en hébreu de Jakov Shimoni ; *Quatre Chants sur des poèmes chinois* composés entre février et avril 1944, à l'origine d'une critique dithyrambique de Viktor Ullmann. Enfin, *Étude pour cordes*, sans doute composée pour l'orchestre à cordes dirigé par Karel Ancerl. En hommage aux victimes de la persécution nazie, Haas projetait d'écrire un *Requiem* pour solistes, chœur et orchestre, mais ce dernier resta inachevé faute de compositeur, lequel fut déporté et gazé dès son arrivée à Auschwitz-Birkenau le 17 octobre 1944.

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 – dans laquelle il a 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 vents* 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. L'arrivée au 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 ans 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.

Concert du 21/10 – 20h**Quatuor Kocian**

Le Quatuor Kocian s'est constitué au cours de l'été 1972, après avoir terminé ses études à l'Académie de Musique et des Arts dramatiques de Prague (AMU). Préparé par le professeur Antonín Kohout (violoncelliste du Quatuor Smetana), il se présente d'abord sous le nom de « Nouveau Quatuor à cordes », puis emprunte en 1975 le patronyme du virtuose et pédagogue du violon Jaroslav Kocian (1883-1950). Le Quatuor Kocian est formé de Pavel Hula (1^{er} violon), élève de Mme Hlounová, lauréat du Concours Kocian et du Concertino Praga de la Radio tchèque, Milos Cerny (2^e violon), Zbynek Padourek (alto), élève du professeur Jaroslav Motlík, et Václav Bernásek (violoncelle), pupille de K.P. et M. Sádlo. L'ensemble poursuit une carrière internationale et a entre autres enregistré les *Quatuors dédiés à Haydn* de Mozart (Denon), l'*Opus 20* de Haydn (Orfeo), l'intégrale de l'œuvre pour quatuor de Erwin Schulhoff (Supraphon) et, en première mondiale, l'intégrale de l'œuvre pour quatuor à cordes de Paul Hindemith (Praga) à l'occasion du centenaire du compositeur. Ils préparent une série consacrée à la musique française, avec des partitions de César Franck, Édouard Lalo, Ernest Chausson, Albéric Magnard, Albert Roussel... En 2002, le Quatuor Kocian a commémoré le 30^e anniversaire de sa fondation, en particulier lors de la tournée organisée pour l'Année de la Musique Tchéque en France (Bohemia Magica). Le répertoire du Quatuor Kocian se répartit sur les trois grandes périodes de l'histoire de la musique. La première

comprend des partitions encore peu parcourues dues à des compositeurs de Bohême du temps de Haydn et de Mozart : Frantisek Adam Míca (1745-1811), Karel Stamitz (1745-1801), Pavel Vranický (1758-1808), Antonín Rejcha (1787-1836). Comme tous les grands ensembles internationaux, les Kocian sont également les interprètes du grand répertoire romantique, qu'il soit germanique – de Mozart à Bruckner en passant par Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber, Schumann et Brahms – ou tchèque – Bedrich Smetana (1824-1884), Antonín Dvořák (1841-1904), Leos Janáček (1854-1928) et Vítězslav Novák (1870-1949). Ils font également une large part à la musique du XX^e siècle. Ils honorent d'abord leur propre école en interprétant les œuvres de Bohuslav Martinu (1890-1959), Erwin Schulhoff (1894-1942) et en acceptant des créations (Ivana Loudová), mais également les patrimoines français, avec les quatuors de Debussy, Roussel, Dutilleux... et russe avec ceux de Prokofiev et de Chostakovitch.

Jasper Schweppe

Jasper Schweppe a achevé ses études musicales au Conservatoire de Zwoll et au Conservatoire royal de La Haye. Durant ces années de formation, il donnait déjà des concerts dans des styles musicaux variés : chant grégorien, polyphonie, baroque, premier romantisme, oratorio et musique contemporaine. Au sein de différents ensembles, parmi lesquels le Huelgas Ensemble et Paul van Nevel, le Tölzer Knabenchor et Gerhard Schmidt-Gaden, la Capillia Flamenca et Dirk Snellings et la Capella Figuralis avec Jos

van Veldhoven, il a participé à de nombreux concerts et enregistrements discographiques à travers l'Europe. En 1999, il a remporté à Paris le Premier Prix aux « Découvertes » de Musicora, un concours centré sur la mélodie française du XX^e siècle, en interprétant des mélodies de Francis Poulenc et Maurice Ravel. Suite à cette victoire, il a été invité à donner des concerts en France, notamment à Radio France. Jasper Schweppe a travaillé avec des orchestres comme le Radio Filharmonisch Orkest de Hollande dirigé par Gerd Albrecht, le Radio Symfonie Orchestra de Hollande dirigé par Alexander Rabhari et le Radio Chamber Orchestra avec Kenneth Montgomery. Au printemps 2004, il interprète le rôle d'Osman dans *Les Indes galantes* de Rameau avec l'Orchestra of the XVIII^e Century sous la direction de Frans Brügger. Jasper Schweppe se produit régulièrement en duo avec le pianiste Arthur Schoonderwoerd. Les deux musiciens se produisent entre autres au festival Musica Sacra de Maastricht et au Festival de musique ancienne d'Utrecht.

Arthur Schoonderwoerd

Arthur Schoonderwoerd est l'un des piano-fortistes les plus importants de sa génération. Ses recherches sur tout un répertoire méconnu et sur l'interprétation de cette musique le passionnent. Les instruments au timbre particulier tels que le piano à tangentes, les pianos-forte viennois et les pianos français du XIX^e siècle ont sa prédilection. Arthur Schoonderwoerd commence ses études de piano auprès d'Herman Uhlhorn et d'Alexander Warenberg au

Conservatoire d'Utrecht (Pays-Bas), où il obtient tour à tour un diplôme d'enseignant, de concertiste et de musique de chambre en 1990, 1992 et 1993. Il fait parallèlement des études de musicologie à l'Université d'Utrecht. Désirant se spécialiser dans l'étude des claviers anciens, il reçoit en 1992 une bourse de la Verenigde Spaarbank et du Prins Bernhard Fonds pour étudier le piano-forte auprès de Jos van Immerseel au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il y obtient un Premier Prix à l'unanimité dans cette discipline en 1995 et y effectue ensuite un cycle de perfectionnement. La même année, Arthur Schoonderwoerd remporte le Troisième Prix et le Prix de la Radio belge (BRT3) lors du concours de piano-forte du Trente-deuxième Festival de Musique Ancienne de Bruges (Belgique). En 1996, il est nommé « lauréat Juventus » par le Conseil de l'Europe lors des Sixièmes Rencontres Européennes de Jeunes Musiciens. Il reçoit également le Prix de la meilleure performance individuelle lors du Concours Van Wassenaer 1996, Neuvième Concours international d'ensembles de musique ancienne. Parallèlement à une carrière soliste dans le monde entier, il consacre une grande partie de son temps à la musique de chambre. Il se produit fréquemment avec des musiciens tels que Johanneke Zomer, Barthold Kuijken, Graf Mourja, Wilbert Hazelzet, Eric Hoepfich, Emilio Moreno, Miklos Spányi, François Leleux, Marie Hallynck, Ronald van Spaendonck. Arthur Schoonderwoerd est professeur de piano historique au Conservatoire Supérieur de Barcelone.

Spectacles des 22 et 23/10 - 20h et du 24/10 - 16h30**Christophe Gay**

Originaire d'Anjou, Christophe Gay est un jeune baryton médaillé d'or du CNR de Nancy en chant et en musique de chambre, dans la classe de Christiane Stutzmann. Par ailleurs, il a été lauréat du concours Les Symphonies d'automne de Mâcon en 2001 dans la catégorie opéra. Il s'est produit dans *Le Messie* de Haendel, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, notamment avec la Philharmonie de Lorraine, prouvant ainsi ses qualités d'interprète du style oratorio. En 2003, il a débuté à l'Opéra de Nancy dans *Il Prigioniero* de Luigi Dallapiccola puis a chanté au Festival de Montepulciano (Toscane) dans la création mondiale d'*Enigma* de Detlev Glanert, le rôle de Re Cefalo. Pour la saison 2004/05, il interprète les rôles de Yamadori et du Commissaire impérial dans *Madame Butterfly* à Lille, Amiens, Nantes, Angers puis Nancy.

Till Fechner

Né à Versailles, d'origine allemande, Till Fechner étudie le chant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient en 1989 un Premier Prix de chant et en 1993 un Premier Prix d'art lyrique. Cette même année, il est lauréat du Concours international de chant de Toulouse. Il intègre en 1994 l'École de l'Opéra de Paris et se perfectionne ensuite auprès de Valérie Masterson, Alberto Zedda, Regina Resnik. Il débute en 1994 dans *Alceste* (Dieu des Enfers) à l'Opéra national de Paris. Dès lors, ce théâtre l'invite régulièrement, notamment pour *Faust* (Wagner), *Simon Boccanegra*

(Pietro), *Tosca* (Sciarrone), *La Dame de Pique* (Narumov). En 1997, Till Fechner chante Masetto (*Don Giovanni*) à l'Opéra de Bordeaux, rôle qu'il reprend l'année suivante au Festival d'Aix-en-Provence sous la direction de Claudio Abbado et Peter Brook. Interprète du répertoire rossinien, il participe aux productions de *L'Italiane à Alger* (Mustafá) et *La Cenerentola* (Alidoro) à l'Opéra national de Paris, *Il Viaggio a Reims* (Lord Sidney et Trombonok) en 1998 sous la direction d'Alberto Zedda, *Le Turc en Italie* (Selim), *La Scala di Seta* (Blansac). Till Fechner se produit sur de nombreuses scènes françaises et internationales : Opéra de Lyon, Nancy, Nice, Festival de Saint-Denis, Nantes, Festival des Flandres, Théâtre de La Monnaie, festivals de Jesi et Asolo, Piccolo Teatro de Milan, Opéra de Stockholm, Bunkamura de Tokyo, sous la direction de chefs tels que Claudio Abbado, Bruno Campanella, Carlo Rizzi, Seiji Ozawa, Michel Plasson, Alberto Zedda, Daniel Harding... Il a récemment chanté *Milton* de Spontini à l'Opéra de Rennes et *Lalla Rukh* au Festival Spontini à Jesi. Parmi ses futurs engagements, également *La Pietra del Paragone* à Fribourg et Rennes.

Valérie Debize

Valérie Debize est née en Lorraine. Élève d'Hélène Roth au département voix de Colmar, elle obtient son Premier Prix de chant en 1989. Elle chante en récital à l'Arsenal de Metz avec l'Orchestre philharmonique de Lorraine sous la direction de Jacques Lacombe. Elle fait ses premiers pas sur la scène lyrique à Nantes dans *Le Roi l'a dit* de Léo Delibes aux côtés de Natalie Dessay. Attachée

au répertoire mozartien, Valérie Debize a également chanté dans *Pénélope* de Fauré, *Fidelio* de Ludwig van Beethoven, *Le Carnaval de Londres* de Darius Milhaud, *Manon* de Massenet, *La Traviata* de Giuseppe Verdi, *Carmen* de Georges Bizet, *Tannhäuser* de Richard Wagner... Elle est également présente dans des créations contemporaines comme *Un Tango pour monsieur Lautrec* de Zulueta et *La Baguette magique* de Giovanna Marini à Nancy. Parallèlement, Valérie Debize s'intéresse à l'opéra comique. Elle chante Clairette dans *La Fille de madame Angot* de Lecocq, Lisa dans *Le Pays du sourire* de Franz Lehár, la princesse Hermia dans *Le Voyage dans la lune* de Jacques Offenbach, Lisbeth dans *Le Joueur de flûte* et Suzanne dans *Les Saltimbanques* de Louis Ganne... Valérie Debize a enregistré cette année l'opéra de Jean Cras *Polyphème*.

Sin Mo Kang

Né en 1970 en Corée du Sud, il effectue ses études de chant à l'Université Hanyang, dont il sort lauréat en 1995. Il complète ensuite sa formation au Conservatoire O. Respighi, en Italie, où il obtient un Premier Prix d'opéra dans la classe de Dellia Surrat. Il travaille avec Guido Guarnera, Gianni Raymond et Manlio Rocchi. En 1998, il est lauréat du Concours national F. Albanese à Torre del Greco (Italie). Il interprète le rôle d'Édouard dans *La Cambiale di Matrimonio* de Rossini et obtient un Deuxième Prix au Concours international II Lied tedesco à Todi (Italie). En 2000, il est Arlecchino dans *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo au Théâtre municipal de Latina. En 2001, il entre au CNIPAL et travaille avec Yvonne Minton et Mady Mesplé, le chef d'orchestre

Christian von Gehren, la chorégraphe Lydie Callier et les metteurs en scène Jeannette de Aster, Robert Fortune et Bernard Broca. Il est, la même année, lauréat du Concours international de musique sacrée Beato Pio IX, à Rome. Il est Normano dans *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti à l'Opéra d'Avignon, le Berger dans *Œdipe Rex* de Stravinski à l'Opéra national de Montpellier, le Chanteur italien dans *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss à l'Opéra de Leipzig, puis le Prince Paul dans *La Grande Duchesse de Gerolstein* d'Offenbach à Toulon. À la fin de cette année, il interprétera le rôle de Pang dans *Turandot* de Puccini, à l'Opéra national de Montpellier. Sin Mo Kang a remporté le Deuxième Prix au Sixième Concours international de chant Jaume-Aragall-de-Girona (Espagne) en mars 2002, le Premier Prix au Deuxième Forum lyrique arlésien en juin 2002 et le Premier Prix de mélodie française au Concours international de chant de Béziers 2003.

Allison Cook

Née en Écosse, Allison Cook fait ses études à la Royal Scottish Academy of Music and Drama et obtient, en 1998, son Master en musique et opéra. Pendant ses études, elle gagne de nombreux concours dont la Mary Garden Singing Competition et le RSAMD Opera Award. Un peu plus tard, elle remporte le Prix lyrique de l'AROP 2000 et, en 2001, est finaliste du Kathleen Ferrier Award. Après ses études, elle intègre les Jeunes Voix du Rhin au sein desquelles elle chante les rôles de Volpino dans *Lo Speciale* de Haydn, la mezzo dans *Le Bus n° 11* de Peter Maxwell Davies, Sœur Mathilde dans *Dialogues des Carmélites* au

Festival de Naxos. L'année suivante, à l'Opéra national de Paris, elle travaille les rôles de Chérubin des *Noces de Figaro*, Varvara dans *Katia Kabanova* et le rôle-titre dans *Salammbô* de Philippe Fénelon. Elle interprète alors le rôle d'un Écuyer et d'une Fille-fleur dans *Parsifal*, puis ceux de Garcias et de Dulcinée dans le *Don Quichotte* de Massenet. En 2000, elle participe pour la première fois au Festival d'Aix-en-Provence et aux Wiener Festwochen avec Marc Minkowski, en interprétant Valletto et Fortuna dans *Le Couronnement de Poppée*. Elle y retourne pour y chanter les rôles de la Femme, la Fille, la Voleuse et Chantal dans *Le Balcon* de Peter Eötvös. Elle a récemment été engagée pour le rôle-titre de Carmen par le Glyndebourne Touring Opéra, et pour interpréter le rôle de Annina dans *La Traviata* à l'Opéra national de Paris.

Olivier Dejours

Olivier Dejours a étudié le piano, la percussion (au Conservatoire de Strasbourg avec Jean Batigne), la composition (au CNSM de Paris avec Claude Ballif) et la direction d'orchestre. Il a été membre des Percussions de Strasbourg de 1976 à 1982. Pendant ces années, il a joué et créé des œuvres de plus de trente compositeurs, parmi lesquels Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Harrison Birtwistle, François-Bernard Mâche, Luis de Pablo... Compositeur, Olivier Dejours a écrit de nombreuses musiques de scène avec les metteurs en scène Jean-Pierre Vincent, Gilberte Tsai, Matthias Langhoff, Jean Dautremay... Dans ses œuvres originales, il étudie souvent les relations entre le langage parlé et la musique : mélodrame, « chant

parlé », *Sprechgesang*... Il a composé dans cet esprit le spectacle musical *Scorrendo* (1989), *Ombres et furtives* (1995), *La Conversation des ombres* (1996), *Souvenirs de guerre-mélodrame*, sur des textes de Jean Thibaut, commande de Radio France (mentionné au Prix Italia 1998), *Le Valet de la mort* (2000)... Dernières compositions : *Harpeko Izala* pour trois flûtes (dont une flûte préhistorique et une flûte basque) pour la Journée du Patrimoine et *Espèces d'espaces*, pour voix et ensemble, commande de l'Ensemble Aleph pour un concert en hommage à Claude Ballif. Prochaine pièce : *Elle*, d'après *L'Invention de Morel*, d'Adolfo Bioy Casares, musique pour un spectacle chorégraphique de Lionel Hoche (création en octobre 2004). Chef d'orchestre, Olivier Dejours a été assistant de Giuseppe Sinopoli de 1982 à 1984. Depuis cette date, il a créé de nombreuses œuvres (Iannis Xenakis, Pascal Dusapin, Luc Ferrari, Gustavo Beytelmann, Ivan Fedele, Thierry Pécou...), et de nouvelles productions d'opéra, classique ou contemporain : *To Be Sung* de Pascal Dusapin, *La Confession impudique* de Bernard Cavanna (nouvelle version), *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm. Cette saison, il a composé la musique de *Souvenirs envolés*, opéra pour enfants sur un livret de Véronique Rischard créé à Thionville. Depuis 1992, Olivier Dejours est directeur artistique et chef d'orchestre de l'ensemble Le Banquet.

Charles Tordjman

Charles Tordjman dirige le Théâtre de la Manufacture, Centre dramatique national Nancy Lorraine depuis le 1^{er} janvier 1992. Il a toujours montré dans son itinéraire

artistique un attachement particulier à l'écriture d'aujourd'hui. On se rappellera notamment *Les Nuits et les moments* (Crébillon fils et Jules Renard, 1985), *L'Amante anglaise* (Marguerite Duras, 1986 et 1993), *La Reconstitution* (Bernard Noël, 1988), *Français encore un effort... si vous voulez être républicains* (Sade, 1989), *Saint Elvois* (Serge Valletti, 1990), *Tonkin-Alger* (Eugène Durif, 1990), *La Nuit des rois* (William Shakespeare/ Bernard Noël, 1991), *Fin de partie* (Samuel Beckett, 1992), *Adam et Ève* (Mikhaïl Boulgakov/Bernard Noël, 1993), *L'Opéra de quat'sous* (Bertolt Brecht/Kurt Weill, 1995), *Quoi de neuf sur la guerre ? Fragments* (d'après le roman de Robert Bober, 1995), *Le Misanthrope* (Molière, 1997). En octobre 1997, il a mis en scène *Le Syndrome de Gramsci* de Bernard Noël à Nancy, programmé au Festival d'Avignon 1998. En décembre 1998, il a mis en scène *Vie de Myriam C.* de François Bon. En mars 1999, il a mis en scène *Fariboles* de François Rabelais (choix des textes par François Bon). En décembre 1999, il a mis en scène avec Daniel Martin Bastringue à la *Gaieté théâtre* de Karl Valentin (Éditions Théâtrales). En mars 2000, Charles Tordjman met en « chantier » au Théâtre Ouvert *Bruit* de François Bon, écrit à partir d'un travail mené avec des sans-abri de Nancy. Charles Tordjman a mis en scène *Je pouvais donc le temps avec l'épaulé* d'après Combray et *Sodome et Gomorrhe* de Marcel Proust, créé en janvier 2001 à Nancy, programmé au Festival d'Avignon 2001 et au Théâtre national de Chaillot en 2002. Au cours de la saison 2001/02, il met en scène *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov (création le 18 octobre 2001 au Théâtre

de la Manufacture). En octobre 2002, il crée au Studio-Théâtre de la Comédie Française la pièce de François Bon *Quatre moments avec le Mort*, reprise au Théâtre de la Manufacture en novembre 2002. En 2004, il crée *Je pouvais donc le temps avec l'épaulé Temps II* d'après Marcel Proust et *Daewoo* de François Bon au Festival d'Avignon. Il créera en mars 2005 *Le Retour de Sade* de Bernard Noël au Théâtre national de la Colline.

Vincent Tordjman

Formé à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris et à l'Université de la Sorbonne (département philosophie de l'art), il crée du mobilier design (VIA, Cèdre Rouge, Time & Style...), des scénographies d'expositions, des décors de théâtre (*Vie de Myriam C.*, *Fariboles*, *Bruit*, *Quatre avec le Mort* de François Bon, *Divans* pour Michel Didym), des projets d'architecture intérieure (NTT DoCoMo, Imasaka au Japon). Il intègre à son travail les nouvelles technologies vidéo et son en relation avec France Telecom recherche et développement, et a réalisé des prototypes comme celui de la « Digicabane » avec Olga Kisseleva. Il crée aussi de la musique électronique sous le nom Vicnet (disques disponibles sur le label Deco). Il enseigne le design à l'École des Beaux-Arts de Rennes.

Christian Pinaud

Né en 1963, Christian Pinaud se forme à l'École de la rue Blanche à Paris. Il a travaillé avec Alain Françon, Lorenzo Mariani, Andréas Homoki, René Koering, Patrice Caurier, Moshé Leiser, Alain Marcel, Michel Didym, Philippe Berling. Il vient de créer les lumières du *Soldat Tamaka* mis en scène par Guillaume

Lévêque. Ses dernières créations pour le théâtre : *Les Pièces de guerre, Édouard II* au Festival d'Avignon, *La Mouette* au Théâtre de Chambéry, dans des mises en scène d'Alain Françon, *Sallinger*, mise en scène de Michel Dydim au Théâtre de La Ville, *Le Prince de Hombourg* et *Quatre avec le Mort*, mises en scène de Charles Tordjman au CDN de Nancy, *Le Soldat Tanaka*, mise en scène de Guillaume Lévêque au Théâtre national de la Colline. Pour l'Opéra : *Le Couronnement de Poppée*, mise en scène de Patrice Caurier et Moshe Leiser au Festival de Spoletto Charleston, *Orfeo*, mise en scène de René Koering au Festival de Radio France Montpellier, *Rigoletto* à Lausanne, *Nabucco* à Santander, *La Bohème* à Bologne dans des mises en scène de Lorenzo Mariani à Cagliari, *Falstaff*, mise en scène d'Alain Marcel à Liège, *Campi Magnetici*, mise en scène Paco Décina à Florence, *Le Viol de Lucrece* à Strasbourg et *Don Pasquale* à Aix-les-Bains, dans des mises en scène de Stephen Taylor. À venir : *Daewoo Théâtre*, mise en scène de Charles Tordjman, *Un Bal masqué*, mise en scène de Lorenzo Mariani à Turin et Florence, *Le Fou d'Elsa*, mise en scène d'Anne Thores au Théâtre national de la Colline.

Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy

L'origine de l'Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy remonte au 27 juin 1884, lorsque Édouard Brunel, directeur du Conservatoire de Musique nouvellement créé, donne avec les professeurs de l'établissement un concert dans les grands salons de l'Hôtel de Ville. Sous l'impulsion de Joseph-Guy Ropartz, devenu directeur du Conservatoire, et d'Albert Carré, alors directeur

de l'Opéra, est instituée une saison de concerts symphoniques qui se déroule, à partir de 1889, à la Salle Poirer, construite spécialement à cet effet. Dès sa création, l'orchestre, alors appelé Orchestre du Conservatoire de Nancy, accueille les plus grands solistes de l'époque : Eugène Ysaÿe, Alfred Cortot... En 1979, Jérôme Kaltenbach remplace à la tête de l'orchestre le directeur du Conservatoire de l'époque, Noël Lancien. L'orchestre devient alors indépendant du Conservatoire et remplit sa double mission symphonique et lyrique, prenant alors le nom d'Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy. Depuis, outre des tournées internationales qui ont conduit l'orchestre en Italie et en Bulgarie, de prestigieux solistes se sont produits à ses côtés : Christian Zacharias, Bruno Leonardo Gelber, Montserrat Caballe, Gundula Janowitz, Salvatore Accardo, Natalia Gutman, Alicia de Larrocha... et de talentueux chefs invités l'ont dirigé : Woldemar Nelsson, Manuel Rosenthal, Stephan Kovacevitch, Armin Jordan, Heinz Wallberg, Louis Langrée, Evelino Pido... Sebastian Lang-Lessing a été nommé directeur musical de l'Orchestre en septembre 1999. Parmi les enregistrements de l'orchestre, on peut citer des airs d'opéra avec Laurence Dale, des concertos de Marius Constant (Victoire de la Musique 1991), les *Méodies avec orchestre* et diverses œuvres de Henri Duparc, avec Françoise Pollet (Diapason d'Or), les œuvres pour chœurs et orchestre de Joseph-Guy Ropartz sous la direction de Michel Piquemal, œuvres pour orchestre et mélodies de Manuel Rosenthal, *Viviane, Symphonie, Poème pour violon* de Chausson ou *Electre* de

Théodore Gouvy avec Françoise Pollet, Michael Myers et Cécile Eloir sous la direction de Pierre Cao.

Violon solo

Laurent Causse

Violon II

Catherine Delon

Alto

Paul Fenton

Violoncelle

Pierre Fourcade

Contrebasse

Denis Rocher *

Flûte

Jocelyne Croissant

Hautbois

Pierre Colombain

Clarinete

Noémie Lapierre

Saxophone

Claude Georgel *

Trompette

François Lachaux

Percussions

Marcel Artzer
Richard-Paul Morellini

Claviers

Vincent Royer
Thierry Garin

Banjo

Wolf Hoogewerf *

* supplémentaires

PROCHAINS CONCERTS

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 Pol Samun

SAMEDI 30 OCTOBRE - 15H

Enfants de l'association Apsara

L'Armée des Singes, danse classique khmère

SAMEDI 30 OCTOBRE - 17H

DIMANCHE 31 OCTOBRE - 15H

Compagnie Sovanna Phum, Petit théâtre d'ombres
sbeak Touch

Histoires d'animaux

SAMEDI 30 OCTOBRE - 19H

Enfants de l'association Apsara

Danse des paons, danse populaire khmère
Danse chayyam

SAMEDI 30 OCTOBRE - 20H

DIMANCHE 31 OCTOBRE - 16H30

Ballet Royal du Cambodge
S.A.R. la princesse Norodom Buppha Devi,
Proeung Chieng, Soth Somaly, chorégraphie
La Reine Kossamak Nearyrath Sereivodhna,
chorégraphie originale

Preah Sothun (création), danse classique khmère

Notes de programme Éditeur : Hugues de Saint Simon - Rédacteur en chef : Pascal Huynh - Rédactrice : Gaëlle Plasseraud - Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet - **Équipe technique** Régisseur général : Philippe Jacquin - Régisseurs plateau : Éric Briault, Jean-Marc Letang - Régisseurs lumières : Valerie Giffon, Benoît Payan - Régisseur son : Bruno Morain.

PURCELL/GARDINER – LES FASTES DE L'ANGLETERRE BAROQUE

VENDREDI 5 NOVEMBRE - 20H

The English Baroque Soloists
Monteverdi Choir
Solistes du Monteverdi Choir
Sir John Eliot Gardiner, direction

Musiques pour la Chapelle royale
Œuvres de Henry Purcell

SAMEDI 6 NOVEMBRE - 20H

The English Baroque Soloists
Monteverdi Choir
Solistes du Monteverdi Choir
Sir John Eliot Gardiner, direction

Musiques de cour
Œuvres de Henry Purcell

DIMANCHE 7 NOVEMBRE - 16H30

Renata Pokupic, Dido
Ben Davies, Aeneas
Katharine Fuge, Belinda
Elin Manahan Thomas, Deuxième Dame
Frances Bourne, La Magicienne
Donna Deam, Première Sorcière
Clare Wilkinson, Deuxième Sorcière
Simon Wall, L'Esprit
Andrew Tortise, Premier Marin
The English Baroque Soloists
Monteverdi Choir
Sir John Eliot Gardiner, direction

Musiques de théâtre
Henry Purcell : *Dido and Aeneas – The Tempest: Neptune's Masque*

POLOGNE
Chopin

RUSSIE
Prokofiev

ALLEMAGNE
Beethoven

INDE
Ravi Shankar

USA
Charlie Mingus

JAPON
Takemitsu

ITALIE
Vivaldi

CHINE
Cui Jian, Chen

De la worldmusic 24h/24.

 **France**
musiques

Prima la musica

toutes les fréquences sur francemusiques.com

UNIVERSAL

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

Viktor Ullmann

Judi 21 octobre - 20h

Livret

histoire

Libération

L'EXPRESS

Classica
SUPPLÉMENT

L'HISTOIRE

France
musiques

Viktor Ullmann*Der Mensch und sein Tag***1. Gang in den Morgen**

Der Blick. Die Hände vor die Brauen
und mütterliches Licht. Die Auen.
Ein Halm. Ein Schritt. Die Blüten tauen.

2. Gesang

So viel. So viel und immer mehr.
Es strömt, es rauscht, ein weites Meer,
die Flöten leicht, die Hörner schwer.

3. Heimat

Im Grund, im kühlen Grund
so bunt. Der Felder Wogen, Wiesen rund.

Im Grund geborgen Herz und Mund.

4. Der Liebsten

Bei dir in Lachen und in Thränen.
Die Nähe, Hand und Mund. Das Sehnen
[vergeht.
Bei dir kein blindes Wähnen.

5. Blüten

Innig, warm und dicht verschlungen.

Atem Leben zugesungen.
Bunte Kelche, Lippen, Zungen.

6. In der Stube

Zueinander, dicht gestaut.
Sorgend mühsam aufgebaut.
Ding und Wesen. Stumm und laut.

7. Der Nachbar

Gut ist Hilfe. Hand an Hand.
Tür an Tür und Wand an Wand:
Ganz einander. Bund und Band.

8. Gebete

In frommen Schalen ausgestreut
das reife Korn und dargebeut
dem Hort und Borne, der erfreut.

9. Im Walde

Gesprenkelt, dicht und weit und Duft.
Die Sonne träumt, es schläft die Luft.
Es knistert, sintert. Bäume. Duft.

*L'Homme et son jour***1. Promenade dans le matin**

Le regard. Les mains devant les sourcils
et une lumière maternelle. Les Prairies.
Un brin. Un pas. Les fleurs perlent de rosée.

2. Chant

Tant. Tant et toujours plus.
Se répand, mugit une vaste mer,
les flûtes doucement, les cors fort.

3. Pays natal

Dans la vallée, dans la fraîche vallée
si multicolore. Les ondulations du champ,
[les prés ronds.
Dans la vallée le cœur et la bouche à l'abri.

4. À la bien-aimée

Près de toi, dans les rires et les larmes.
La proximité, main et bouche. Le désir passe.
Près de toi aucune illusion aveugle.

5. Fleurs

Tendrement, chaudement et étroitement
[enlacées.
Souffle pour chanter la vie.
Calices multicolores, lèvres, langues.

6. Dans la maison

Ensemble étroitement entassés.
Construite avec soin et péniblement.
Chose et être. Silencieux et bruyant.

7. Le Voisin

Bonne est l'aide. Main dans la main,
Porte contre porte et mur contre mur :
Complètement réciproquement. Union et lien.

8. Prières

Dans les coupes pieuses répandu
le blé mur et offert
à celui qui est abri et source et réjouit.

9. Dans les bois

Moucheté, dru et étendu et parfum.
Le soleil rêve, l'air dort.
Cela crépite, suinte. Arbres. Parfum.

10. Verdämmern

Hinab, hinab. Die Glocke stimmt.
Wolken glühen. Abend glimmt.
Hinab, hinab. Der Mondhauch schwimmt.

11. Nacht

Komm, weicher Schlaf! Komm, süße Nacht!
Entspannt das Land, gedämpfte Pracht.
Und einsam in den Grund gedacht.

12. Stille

Ruhe. Schweigen. Schauen und Beachten.
Still in seligem Betrachten.
Vor der Gottheit übernachten.

Hans Gunther Adler

10. Crépuscule

En bas, en bas. La cloche retentit.
Les nuages rougeoient. Le soir s'enflamme.
En bas, en bas. Le souffle de la lune flotte.

11. Nuit

Viens, suave sommeil ! Viens, douce nuit !
La campagne se délasse, splendeur affaiblie.
Et pensée solitaire tournée vers la vallée.

12. Tranquillité

Calme. Silence. Regard et attention.
Tranquille dans la bienheureuse contemplation.
Devant la divinité passer la nuit.

Traduction : Pierre-Yves Pruvot

*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets
Christoph Rilke*

Erster Teil

(I). «... den 24. November 1663 wurde Otto von Rilke/auf Langenau/Gränitz und Zieggra/zu Linda mit seines in Ungarn gefallenem Bruders Christoph hinterlassenem Antheile am Gute Linda beliehen; doch musste er einen Revers ausstellen/nach welchem die Lehensreichung null und nichtig sein sollte/im Falle sein Bruder Christoph (der nach beigebrachtem Totenschein als Cornet in der Compagnie des Freiherrn von Pirovano des kaiserl. oesterr. Heysterschen Regiments zu Roß... verstorben war) zurückkehrt...“

II. Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag. Reiten, reiten, reiten.
Und der Mut ist so müde geworden und die Sehnsucht so groß. Es gibt keine Berge mehr, kaum einen Baum. Nichts wagt aufzustehen. Fremde Hütten hocken durstig an versumpften Brunnen. Nirgends ein Turm. Und immer das gleiche Bild. Man hat zwei Augen zuviel. Nur in der Nacht manchmal glaubt man den Weg zu kennen. Vielleicht kehren wir nächstens immer wieder das Stück zurück, das wir in der fremden Sonne mühsam gewonnen haben? Es kann sein. Die Sonne ist schwer, wie bei uns tief im Sommer. Aber wir haben im Sommer Abschied genommen. Die Kleider der Frauen leuchteten lang aus dem Grün. Und nun reiten wir lang. Es muß also Herbst sein. Wenigstens dort, wo traurige Frauen von uns wissen.

III. Jemand erzählt von seiner Mutter. Ein Deutscher offenbar. Laut und langsam setzt er seine Worte. Wie ein Mädchen, das Blumen bindet, nachdenklich Blume um Blume probt und noch nicht weiß, was aus dem Ganzen wird –: so fügt er seine Worte. Zu Lust? Zu Leide? Alle lauschen. Sogar das Spucken hört auf. Denn es sind lauter Herren, die wissen, was sich gehört. Und wer das Deutsche nicht kann in dem Haufen, der versteht es auf einmal, fühlt einzelne Worte: „Abends... „Klein war...“

*Chant de l'amour et de la mort du cornette
Christophe Rilke*

Première partie

(I). «... le 24 novembre 1663 Otto de Rilke/en Langenau/Gränitz et Zieggra/à Linda fut investi de la portion du domaine de Linda laissée par son frère Christophe tombé en Hongrie ; il dut toutefois souscrire une lettre réversale/suivant laquelle l'investiture serait nulle et non avenue/en cas que son frère Christophe (qui d'après l'acte de décès produit était mort comme cornette dans la Compagnie du baron de Pirovano du Régiment de Cavalerie Imp. Autr. de Heyster) reviendrait...»

II. Chevaucher, chevaucher, chevaucher, le jour, la nuit, le jour. Chevaucher, chevaucher, chevaucher.
Et le cœur est si las, la nostalgie si grande. Il n'y a plus de montagnes, à peine un arbre. Rien n'ose se lever. Des cabanes étrangères, accroupies auprès de puits fangeux, ont soif. Pas une tour à l'horizon. Et toujours la même image. On a deux yeux de trop. La nuit, parfois, on croit connaître la route. Peut-être refaisons-nous nuitamment l'étape que nous avons péniblement parcourue sous un soleil étranger. C'est possible. Le soleil pèse, comme chez nous au cœur de l'été. Mais c'est en été que nous avons fait nos adieux. Les robes des femmes ont longtemps brillé dans la verdure. Et voilà longtemps que nous sommes à cheval. C'est donc sans doute l'automne. Là tout au moins où des femmes tristes nous connaissent.

III. Quelqu'un parle de sa mère. Un Allemand sans doute. À voix haute et lente, il dispose ses mots. Ainsi qu'une jeune fille, qui noue un bouquet, essaie, pensive, les fleurs, une à une, sans savoir ce que donnera le tout – : ainsi ajuste-t-il ses mots. Pour la joie ? Pour la peine ? Tous prêtent l'oreille. Les cracheurs eux-mêmes se taisent. Car il n'y a là que seigneurs qui savent les bonnes façons. Et ceux-là même, dans le nombre, qui n'entendent pas l'allemand, le comprennent tout à coup, sentent certains mots :
« Le soir »... « quand j'étais petit... »

Da sind sie alle einander nah, diese Herren, die aus Frankreich kommen und aus Burgund, aus den Niederlanden, aus Kärntens Tälern, von den böhmischen Burgen und vom Kaiser Leopold. Denn was der Eine erzählt, das haben auch sie erfahren und gerade so. Als ob es nur eine Mutter gäbe...

IV. Ein Tag durch den Troß. Flüche, Farben, Lachen –: davon blendet das Land. Kommen bunte Buben gelaufen. Raufen und Rufen. Kommen Dirnen mit purpurnen Hüten im flutenden Haar. Winken. Kommen Knechte, schwarzeisern wie wandernde Nacht. Packen die Dirnen heiß, daß ihnen die Kleider zerreißen. Drücken sie an den Trommelrand. Und von der wilderen Gegenwehr hastiger Hände werden die Trommeln wach, wie im Traum poltern sie, poltern –. Und Abends halten sie ihm Laternen her, seltsame: Wein, leuchtend in eisernen Hauben. Wein? Oder Blut? – Wer kann's unterscheiden?

V. Der von Langenau schreibt einen Brief, ganz in Gedanken. Langsam malt er mit großen, ernsten, aufrechten Lettern:
„Meine gute Mutter,
„seid stolz: Ich trage die Fahne,
„seid ohne Sorge: Ich trage die Fahne,
„habt mich lieb: Ich trage die Fahne –“

Dann steckt er den Brief zu sich in den Waffenrock, an die heimlichste Stelle. Und denkt: Vielleicht findet ihn einmal Einer... Und denkt: ...; denn der Feind ist nah. Sie reiten über einen erschlagenen Bauer. Er hat die Augen weit offen und Etwas spiegelt sich drin; kein Himmel. Später heulen Hunde. Es kommt also ein Dorf, endlich. Und über den Hütten steigt steinern ein Schloß. Breit hält sich ihnen die Brücke hin. Groß wird das Tor. Hoch willkommen das Horn. Horch: Poltern, Klirren und Hundegebell! Wiehern im Hof, Hufschlag und Ruf.

Les voici tous rapprochés ces seigneurs qui viennent de France et de Bourgogne, des Pays-Bas, des vallées de Carinthie, des châteaux de Bohême et de l'empereur Léopold. Car ce que l'un raconte, tous l'ont éprouvé et justement ainsi. Comme s'il n'y avait qu'une seule mère...

IV. Une journée à travers le train des équipages. Jurons, couleurs, rires – : le pays en est aveuglant. Accourent des gamins bariolés. Rixes et cris. Viennent des filles avec des chapeaux pourpres dans leurs cheveux flottants. Appels. Viennent des valets, noirs de fer comme nuit errante. Empoignent les filles avec tant d'ardeur que leurs robes se déchirent. Les pressent sur les bords des tambours. Et la résistance plus farouche des mains avides éveille les tambours ; comme en rêve, ils grondent, grondent. – Et le soir on tend vers lui des lanternes, d'étranges lanternes : du vin brillant dans des casques de fer. Du vin ? Ou du sang ? – Qui peut le distinguer ?

V. Monsieur de Langenau écrit une lettre, tout absorbé. Lentement il moule de grands caractères, sérieux et droits.
« Ma bonne mère,
Soyez fière : je porte le drapeau,
Soyez sans inquiétude : je porte le drapeau,
Aimez-moi bien : je porte le drapeau – »

Puis il serre la lettre dans sa tunique, dans le coin le plus secret. Et il pense : Peut-être quelqu'un la trouvera-t-il un jour... Et il pense : ... car l'ennemi est proche. Leurs chevaux passent sur un paysan massacré. Il a les yeux grands ouverts, et quelque chose s'y reflète : point de ciel. Plus tard, des chiens hurlent. C'est donc un village, enfin. Et au-dessus des chaumières, se dresse, tout de pierre, un château. Large, le pont se tend vers eux. Le portail grandit. Haut sonne des trompettes la bienvenue. Écoute : vacarme, cliquetis et abois de chiens ! Hennissements dans la cour, coups de sabots et appels.

Zweiter Teil

I. Rast! Gast sein einmal. Nicht immer selbst seine Wünsche bewirten mit kärglicher Kost. Nicht immer feindlich nach allem fassen; einmal sich alles geschehen lassen und wissen: was geschieht, ist gut. Nicht immer Soldat sein. Einmal die Locken offen tragen und den weiten offenen Kragen und in seidenen Sesseln sitzen und bis in die Fingerspitzen so: nach dem Bad sein. Und wieder erst lernen, was Frauen sind. Und wie die weißen tun und wie die blauen sind; was für Hände sie haben, wie sie ihr Lachen singen, wenn blonde Knaben die schönen Schalen bringen, von saftigen Früchten schwer.

II. Als Mahl begann. Und ist ein Fest geworden, kaum weiß man wie. Die hohen Flammen flackten, die Stimmen schwirrten, wirre Lieder klirrten aus Glas und Glanz, und endlich aus den reifgewordenen Takten: entsprang der Tanz. Und alle riß er hin. Das war ein Wellenschlagen in den Sälen, ein Sich-Begegnen und ein Sich-Erwählen, ein Abschiednehmen und ein Wiederfinden, ein Glanzgenießen und ein Lichterblinden und ein Sich-Wiegen in den Sommerwinden, die in den Kleidern warmer Frauen sind. Aus dunklem Wein und tausend Rosen rinnt die Stunde rauschend in den Traum der Nacht.

III. Einer, der weiße Seide trägt, erkennt, daß er nicht erwachen kann; denn er ist wach und verwirrt von Wirklichkeit. So flieht er bange in den Traum und steht im Park, einsam im schwarzen Park. Und das Fest ist fern. Und das Licht lügt. Und die Nacht ist nahe um ihn und kühl. Und er fragt eine Frau, die sich zu ihm neigt:
„Bist Du die Nacht?“
Sie lächelt.
Und da schämt er sich für sein weißes Kleid. Und möchte weit und allein und in Waffen sein. Ganz in Waffen.

IV. Die Turmstube ist dunkel. Aber sie leuchten sich ins Gesicht mit ihrem Lächeln. Sie tasten vor sich her wie Blinde und finden den Andern wie eine Tür. Fast wie

Deuxième partie

I. Repos ! Être enfin l'hôte de quelqu'un. Ne pas toujours contenter soi-même ses désirs par une maigre pitance. Ne pas toujours saisir toutes choses d'une main ennemie. Laisser une fois au moins tout faire et savoir : ce qui arrive est bien. N'être pas toujours soldat. Porter une fois les boucles ouvertes et le large col ouvert, s'asseoir sur des sièges et se sentir jusqu'au bout des doigts tel qu'on est après le bain. Et commencer à rapprocher comment sont les femmes. Comme sont les blanches et comme sont les bleues : quelles sortes de mains elles ont, et quel chant est leur rire lorsque de blonds garçons apportent les belles coupes, chargées de fruits savoureux.

II. Ce fut d'abord un repas. Et devint une fête, on ne sait comment. Les hautes flammes s'agitaient, les voix frémissaient, de confuses chansons cliquetaient dans les verres et les lumières, et enfin des rythmes peu à peu mûris s'échappa la danse. Et tous, elle les entraîna. C'était un battement de vagues dans les salles, on se rencontrait et on se choisissait, on se disait adieu et on se retrouvait, on se grisait de lumière, on s'éblouissait et on se balançait dans les vents d'été qui sont dans les robes des femmes toutes chaudes. Du sombre vin et de mille roses l'heure s'écoule, bruisante, dans le songe de la nuit.

III. Quelqu'un, vêtu de soie blanche, sent qu'il ne peut s'éveiller, car il est réveillé et égaré par la réalité. Peureusement, il se réfugie dans le rêve, et le voici dans le parc, solitaire dans le parc noir. Et la fête est loin. Et la lumière ment. Et la nuit, toute proche de lui, est fraîche. Et il interroge une femme qui se penche vers lui :
« Es-tu la nuit ? »
Elle sourit.
Et voici qu'il a honte de sa robe blanche. Et il voudrait être loin et seul, en armes. Tout en armes.

IV. La chambre du donjon est sombre. Mais ils s'éclairaient au visage avec leurs sourires. Ils tâtonnent devant eux comme des aveugles et ils trouvent l'autre comme une

Kinder, die sich vor der Nacht ängstigen, drängen sie sich in einander ein. Und doch fürchten sie sich nicht. Da ist nichts, was gegen sie wäre: kein Gestern, kein Morgen; denn die Zeit ist eingestürzt. Und sie blühen aus ihren Trümmern.

Er fragt nicht: „Dein Gemahl?“
Sie fragt nicht: „Dein Namen?“
Sie haben sich ja gefunden, um einander ein neues Geschlecht zu sein. Sie werden sich hundert neue Namen geben und einander alle wieder abnehmen, leise, wie man einen Ohrhring abnimmt.

V. Ist das der Morgen? Welche Sonne geht auf? Wie groß ist die Sonne. Sind das Vögel? Ihre Stimmen sind überall.

Alles ist hell, aber es ist kein Tag.
Alles ist laut, aber es sind nicht Vogelstimmen. Das sind die Balken, die leuchten. Das sind die Fenster, die schreien. Und sie schreien, rot, in die Feinde hinein, die draußen stehn im flackernden Land, schreien: Brand.
Und mit zerrissenem Schlaf im Gesicht drängen sich alle, halb Eisen, halb nackt, von Zimmer zu Zimmer, von Trakt zu Trakt und suchen die Treppe.
Und mit verschlagenem Atem stammeln Hörner im Hof:
Sammeln, sammeln!
Und bebende Trommeln.

VI. Aber die Fahne ist nicht dabei.
Rufe: Cornet!
Rasende Pferde, Gebete, Geschrei,
Flüche: Cornet!
Eisen an Eisen, Befehl und Signal;
Stille: Cornet!
Und noch ein Mal: Cornet!
Und heraus mit der brausenden Reiterei.
...
Aber die Fahne ist nicht dabei.

VII. Er läuft um die Wette mit brennenden Gängen, durch Türen, die ihn glühend umdrängen, über Treppen, die ihn versengen, bricht er aus aus dem rasenden Bau. Auf seinen Armen trägt er die Fahne wie eine weiße, bewußtlose Frau. Und er findet ein Pferd, und es ist wie ein Schrei: über alles dahin und an allem vorbei, auch an den

porte. Presque comme des enfants qui ont peur de la nuit, ils se serrent l'un dans l'autre. Et pourtant ils n'ont pas peur. Il n'est rien qui soit contre eux : pas d'hier, pas de lendemain : car le temps s'est effondré. Et ils fleurissent hors de ses ruines.

Il ne demande pas : « Ton époux ? »
Elle ne demande pas : « Ton nom ? »
Car ils se sont trouvés pour être l'un pour l'autre une race nouvelle. Ils se donneront cent nouveaux noms et se les retireront l'un à l'autre, doucement comme on détache une boucle d'oreille.

V. Est-ce là le matin ? Quel soleil se lève ? Comme il est grand, ce soleil ! Sont-ce des oiseaux ? Leurs voix sont partout. Tout est clair, mais ce n'est pas le jour. Tout est bruyant, mais ce ne sont pas des voix d'oiseaux.

Ce sont les poutres qui brillent. Ce sont les fenêtres qui crient. Et elles crient, rouges, vers l'ennemi qui est dehors dans la campagne flamboyante, elles crient : au feu !
Et le sommeil déchiré sur leurs visages, tous se pressent mi-fer, mi-nus, de salle en salle, de refuge en refuge, à la recherche de l'escalier.
Et le souffle étranglé, les trompettes balbutient dans la cour :
Rassemblement, rassemblement !
Et des tambours tremblants.

VI. Mais le drapeau n'est pas là.
Appels : Cornette !
Chevaux furieux, prières, cris,
Jurons : Cornette !
Fer contre fer, ordre et sonnerie,
Silence : Cornette !
Et encore une fois : Cornette !
Et en avant la cavalerie écumante.
...
Mais le drapeau n'est pas là.

VII. Il court à l'environnement avec des couloirs qui flambent, à travers des portes qui l'enserrent, ardentes, par des escaliers qui le brûlent, il s'évade de l'édifice en furie. Sur ses bras il porte le drapeau comme une femme blanche, évanouie. Et il trouve un cheval, et c'est comme un cri : par-dessus tout, dépassant tout, même les siens. Et voici

Seinen. Und da kommt auch die Fahne wieder zu sich und niemals war sie so königlich; und jetzt sehn sie sie alle, fern voran, und erkennen den hellen, helmlosen Mann und erkennen die Fahne...

Aber da fängt sie zu scheinen an, wirft sich hinaus und wird groß und rot...

...

Da brennt ihre Fahne mitten im Feind, und sie jagen ihr nach.

VIII. Im nächsten Frühjahr (es kam traurig und kalt) ritt ein Kurier des Freiherrn von Pirovano langsam in Langenau ein. Dort hat er eine alte Frau weinen sehen.

Rainer Maria Rilke

que l'étendard aussi revient à lui, et jamais il ne fut aussi royal et maintenant tous le voient, loin devant, et reconnaissent l'homme clair et sans casque, et reconnaissent le drapeau...

Mais voici qu'il commence à luire, s'élançe et grandit et s'empourpre...

...

Voici le drapeau qui brûle au milieu de l'ennemi et ils galopent à sa poursuite.

VIII. Au printemps suivant (il vint triste et froid), un courrier à cheval du baron de Pirovano entra lentement dans Langenau. Là, il a vu pleurer une vieille femme.

Traduction : Maurice Betz