


# A voir aussi

Alma Negra | Les Diplomates | Ramin&Reda   
jeu 13 sept 23:00  
Le Club

ImproVISIONS  
*Resonating Bodies, Gentle Marvel, Wiwaz, Meragesh*  
ven 14 sept 20:30  
AMR/Sud des Alpes

Dimitris Papaioannou  
*The Great Tamer*  
sam 15 sept 20:30  
Château Rouge | Annemasse

2b company  
Intégrale de *Conférence de choses*  
dim 16 sept 11:00  
Théâtre Pitoëff

## Restaurant

Avant ou après les spectacles, rendez-vous au  
SEPTEMBRE VERT, restaurant de La Bâtie.

Des plats aux saveurs métissées, des recettes  
traditionnelles, des produits régionaux, le tout  
à déguster seul ou à partager entre amis !

Ouvert tous les jours jusqu'au 15 septembre  
Horaires : 18:00 - 02:00  
Service : 19:00 - 01:00  
Réservations au +41 77 439 49 98

Salle communale du Faubourg  
Rue des Terreaux-du-Temple 8  
1201 Genève

Musique | Danse | Label Bâtie 

# Orchestre de la Suisse Romande<sup>CH</sup> Julien Leroy<sup>FR</sup> Gabriel Schenker<sup>US</sup>

jeu 13 sept 20:00  
Victoria Hall

Coréalisation  
avec l'Orchestre  
de la Suisse  
Romande

Programme  
– Gabriel  
Schenker, *Pulse  
Constellations*,  
2016  
– Arnold  
Schoenberg, *La  
Nuit transfigu-  
rée*, 1899  
– Richard  
Strauss, *Méta-  
morphoses*,  
1945 & Gabriel  
Schenker

La musique classique, c'était la  
musique actuelle d'avant. Rendons-  
la plus actuelle que jamais avec  
l'interprétation de deux pièces  
majeures du répertoire, ponctuée  
d'instantanés chorégraphiques.  
Au programme musical,  
*Métamorphoses*, l'un des ultimes  
coups d'éclat de Richard Strauss, signé  
avant qu'il ne pose définitivement sa  
baguette. Puis, *La Nuit transfigurée*,  
chef-d'œuvre romantique d'un jeune  
Arnold Schoenberg encore influencé  
par Wagner et Brahms.  
Derrière les cordes, les musiciens de  
l'incontournable Orchestre de la Suisse  
Romande dirigés pour l'événement  
par Julien Leroy. Rien de mieux que  
ce trentenaire – Prix « Talent chef  
d'orchestre » de l'Adami en 2014 – pour  
faire le pont entre hier et aujourd'hui.  
A la danse, Gabriel Schenker viendra  
présenter *Pulse Constellations*, pièce  
qui croise précision de la musique  
électronique et indétermination des  
mouvements dansés, puis offrir ses  
mouvements sur la partition de Strauss.  
Célébrons avec audace la rencontre  
des genres et des âges.

Direction : Julien Leroy  
Interprétation : Orchestre de la  
Suisse Romande

*Pulse Constellations*  
Concept, chorégraphie, danse :  
Gabriel Schenker  
Musique : Pulse Music III, John  
McGuire  
Production : Caravan  
Coproduction : STUK, TAKT,  
Tanzhaus Zürich, Charleroi  
Danse, Kunstencentrum BUDA

# Richard Strauss

## Métamorphoses (1945)

*Niemand wird sich selber kennen.* (Goethe)

À l'exception notable des *Vier letzte Lieder* (1948), force est de reconnaître que la production tardive de Richard Strauss (1864-1949) reste relativement peu connue du grand public. La responsabilité en incombe en partie au compositeur octogénaire lui-même, qui disait avoir baissé le rideau de sa longue carrière sur le monologue élégant de la Comtesse dans *Capriccio* (1942), « conversation musicale » délicieusement désuète. « Tout le reste n'est que des exercices de poignet »<sup>1</sup>, se plaisait-il à affirmer à ses visiteurs.

Cette bonhomie bavaroise si caractéristique de Strauss cache cependant son profond désarroi dans ces années de guerre. L'anéantissement de Dresde en 1943, y compris l'Opéra qui avait vu la création de ses plus grands triomphes (*Salomé*, *Elektra* et *Le Chevalier à la rose*), le bouleverse. En même temps, la protection de sa belle-fille, d'origine juive, et de ses petits-enfants devient une véritable obsession pour lui. Pourtant, Strauss a toujours su se perdre dans son travail. Ayant donc fait ses adieux à la scène lyrique avec *Capriccio*, il retourne aux genres préférés de sa jeunesse. C'est ainsi qu'il écrit en 1942 son *Concerto N°2 pour cor* soixante ans après le premier, dédié à son père, suivi trois ans plus tard du magnifique *Concerto pour hautbois*. D'autres « exercices de poignet » de cette époque sont deux *Sonatines* pour harmonie et *Metamorphosen* (*Métamorphoses*).

Strauss a puisé son inspiration pour cette étude destinée à vingt-trois instruments à cordes dans un poème de Goethe, dont l'incipit est cité en épigraphe (en français : « Personne ne se connaîtra soi-même »). À l'origine de sa partition : la destruction de l'Opéra de Munich par les bombes alliées en octobre 1943, suite à laquelle il esquisse quelques mesures « de deuil pour Munich ». L'essentiel de l'œuvre est composé entre mars et avril 1945, alors que l'Allemagne se trouve déjà au bord de la défaite. Au lieu simplement de pleurer la perte de sa ville natale, Strauss, à 80 ans passés, parvient à surmonter sa douleur pour créer une partition d'une lucidité remarquable.

Dans cette page, qui mérite de figurer parmi les plus tristes du répertoire, Strauss affiche nettement son opposition à la guerre, attitude qu'il n'aurait jamais osé exprimer auparavant. Pour les philosophes de l'Antiquité, la connaissance de soi finit par transformer l'homme en être divin. Strauss suggère que cette métamorphose est bien plus dangereuse qu'il n'y paraît, car, à force de se croire l'équivalent des dieux, l'homme ne se connaît plus et donne libre cours à ses instincts les plus vils – dont la violence.

Cette position paraît d'autant plus étonnante quand on lit cette phrase du compositeur en 1911 : « J'appellerai ma *Symphonie alpestre* « L'Antichrist », car elle représente la purification morale par les propres forces de l'Homme, la libération au moyen du travail et de l'adoration de la Nature, éternelle et magnifique. »<sup>2</sup>

# Les musiciens

## Premiers violons

Svetlin Roussev  
Bogdan Zvoristeanu  
Abdel-Hamid El Shwekh  
Medhat Abdel-Salam  
Yumiko Awano  
Caroline Baeriswyl  
Linda Bärlund  
Elodie Bugni  
Theodora Christova  
Yumi Kubo  
Dorin Matea  
Florin Moldoveanu  
Bénédicte Moreau  
Muriel Noble  
Hisayuki Ono  
Yin Shen

## Seconds violons

Sidonie Bougamont  
François Payet-Labonne  
Claire Dassel  
Rosnei Tuon  
Kerry Benson  
Florence Berdat  
Gabrielle Doret  
Véronique Kūmin  
Inès Ladewig  
Claire Marcuard  
Eleonora Ryndina  
François Siron  
Claire Temperville-Clasen  
David Vallez  
Cristian Vasile

## Altos

Frédéric Kirch  
Elçim Özdemir  
Emmanuel Morel  
Barry Shapiro  
Hannah Franke  
Hubert Geiser  
Stéphane Gontiès  
Denis Martin  
Béatrice Nachin  
Verena Schweizer  
Catherine Soris Orban  
Yan Wei Wang

## Violoncelles

Cheryl House-Brun  
Hilmar Schweizer  
Jakob Clasen  
Laurent Issartel  
Yao Jin  
Olivier Morel  
Caroline Siméand-Morel  
Silvia Tobler  
Son Lam Trân

## Contrebasses

Héctor Sapiña Lledó  
Bo Yuan  
Jonathan Haskell  
Alain Ruaux  
Mihai Faur  
Adrien Gaubert

Gergana Kusheva Trân  
Ivy Wong

## Flûtes

Sarah Rumer  
Loïc Schneider  
Raphaëlle Rubellin  
Ana Naranjo  
Jerica Pavli

## Hautbois

Nora Cismondi  
Vincent Gay-Balmaz  
Alexandre Emard  
Sylvain Lombard

## Clarinets

Dmitry Rasul-Kareyev  
Michel Westphal  
Benoît Willmann  
Camillo Battistello  
Guillaume Le Corre

## Bassons

Céleste-Marie Roy  
Afonso Venturieri  
Francisco Cerpa-Román  
Vincent Godel  
Katrin Herda

## Cors

Jean-Pierre Berry  
Julia Heirich  
Isabelle Bourgeois  
Alexis Cruzil  
Pierre Briand  
Clément Charpentier-Leroy

## Trompettes

Olivier Bombrun  
Stephen Jeandheur  
Gérard Métrailler  
Claude-Alain Barmaz  
Laurent Fabre

## Trombones

Matteo De Luca  
Alexandre Faure  
Vincent Métrailler  
Andrea Bandini  
Laurent Fouqueray

## Tuba

Ross Knight

## Timbales

Arthur Bonzon  
Olivier Perrenoud

## Percussions

Christophe Delannoy  
Michel Maillard  
Michael Tschamper  
Harpe  
Notburga Puskas

Comme au premier acte de *La Valkyrie*, l'ambiance, jusqu'alors angoissée, obsédante et menaçante, se transforme, illuminée non seulement par la lune, mais aussi par la réponse, généreuse et pleine d'amour, de l'homme. Sur un magnifique bruissement des cordes avec sourdine, le violon expose un nouveau sujet d'une tendresse indicible, qui donnera lieu à un duo, où le thème initial de la femme se métamorphose complètement. Rappelant *Tristan et Isolde*, la montée inexorable des deux lignes mélodiques reflète l'exaltation croissante des deux amants, mais ici, le dénouement sera moins dramatique. A la sonorité scintillante du sextuor, les amants s'entrelacent tendrement dans la nuit étoilée et transfigurée (*Molto tranquillo*).

Richard Cole

<sup>1</sup> Cité in Charles Rosen, *Schoenberg* (trad. de l'anglais par P.-E. Will), Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 13.

<sup>2</sup> Voir à ce propos René Leibowitz, *Schoenberg*, Paris, Seuil, 1980.

## Orchestre de la Suisse Romande

Fondé en 1918 par Ernest Ansermet, qui en est le chef titulaire jusqu'en 1967, l'Orchestre de la Suisse Romande compte 112 musiciens permanents. Il assure ses concerts d'abonnement à Genève et Lausanne, les concerts symphoniques de la Ville de Genève, le concert annuel en faveur de l'ONU, ainsi que les représentations lyriques au Grand Théâtre de Genève. Sa réputation s'est bâtie au fil des ans grâce à ses enregistrements historiques et à son interprétation du répertoire français et russe du XX<sup>e</sup> siècle. Depuis janvier 2017, son Directeur artistique et musical est le chef britannique Jonathan Nott. La saison 2018-2019 est celle de la célébration de son Premier Siècle (1918-2018).

## Julien Leroy

Premier Prix « Talent chef d'orchestre » 2014 distingué par L'Adami, Julien Leroy s'inscrit dans la nouvelle génération des jeunes chefs d'orchestre français. Cette récompense salue un parcours, que jalonnent non seulement un poste de chef assistant de l'Ensemble Intercontemporain (EIC), d'abord auprès de Susanna Mälkki (2012/13) puis de Matthias Pintscher (2013/15), mais aussi ses débuts avec nombre de phalanges françaises – Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de Chambre de Paris, Orchestre National de Lille, Orchestre National des Pays de la Loire, de Mulhouse et d'Auvergne, Orchestre symphonique et lyrique de Nancy, Orchestre Régional de Normandie, Orchestre de Picardie – tout en poursuivant ses collaborations avec l'Orchestre National d'Île-de-France et l'Orchestre National de Lorraine.

Artiste reconnu dans la création contemporaine, il est premier Chef invité de l'ensemble United Instruments of Lucilin (Luxembourg) depuis 2018, Directeur Musical du Paris Percussion Group (2014), ensemble réunissant la brillante nouvelle génération des percussionnistes français.

*Metamorphosen* est créé à la Tonhalle de Zurich en janvier 1946 par les dédicataires, Paul Sacher et le Collegium Musicum de cette ville, en présence de l'auteur. Typiquement straussienne, l'orchestration luxuriante fait appel à dix violons, cinq altos, cinq violoncelles et trois contrebasses, tous *divisi*. Tantôt un pupitre ressort comme soliste, tantôt des groupes de cordes contrastants se forment et se déforment, tantôt le tutti joue comme un ensemble. Les quatre parties, *Adagio, ma non troppo, Agitato, Più allegro* et *Adagio*, s'enchaînent. Le motif principal, mélodie lugubre exposée par deux altos, ressemble beaucoup à un passage de la marche funèbre de l'*Adagio* de la *Symphonie N°3* (« Héroïque ») de Beethoven, bien que Strauss ait répété avec insistance que tout rapport était purement fortuit. En revanche, il ne s'est pas exprimé sur les citations de *Tristan und Isolde* qu'on croirait également apercevoir.

D'autres cellules thématiques paraissent, dont un *Seufzer* (soupir) descendant, joué *sforzando* et particulièrement expressif. Ces motifs passent d'un pupitre à l'autre, tout en étant développés et transformés. Les sections teintées de tragédie, où la douleur atteint son paroxysme, s'opposent à d'autres moments doucement lyriques – comme des réminiscences de temps plus heureux – voire à des passages imbus d'une sérénité étonnante, qui annoncent la résignation des *Vier letzte Lieder*. Dans la coda (*molto lento*), le thème principal revient aux violons, mais maintenant en contrepoint avec une véritable citation de la marche funèbre de Beethoven. Au-dessous des dernières mesures, jouées *morendo*, Strauss inscrit simplement « In Memoriam ! » – ultime hommage à son monde à lui, anéanti à tout jamais.

Richard Cole

<sup>1</sup> Cité in Bryan Gilliam, « Richard Strauss », in *New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol. 24*, Londres, Macmillan, 2001, p. 509.

<sup>2</sup> Extrait du journal de Strauss, mai 1911.

# Arnold Schoenberg

## La Nuit transfigurée (Verklärte Nacht) op. 4

Grave (« Zwei Menschen gehen »)  
Poco più mosso (« Ich trag ein Kind »)  
« Sie geht mit ungelenken Schritt »  
Adagio (« Das Kind, das Du empfangen hast »)  
Adagio (Molto tranquillo) : (« Er fasst sie um die starken Hüften »)

On connaît si bien *La Nuit transfigurée (Verklärte Nacht) op. 4* d'Arnold Schoenberg (1874-1951) dans ses deux versions pour orchestre à cordes (de 1917 et 1943) qu'on viendrait presque à oublier que le sextuor à cordes est bel et bien la mouture d'origine, et non pas un arrangement plus tardif par le compositeur. Au contraire, il s'agit d'une page de jeunesse, et alors que pour la plupart des mélomanes, le nom de Schoenberg rime avec la seconde école de Vienne, avec dodécaphonisme, atonalité et *Sprechgesang*, cette partition s'insère encore dans la période tonale du compositeur.

Il y a toutefois un lieu commun qui vaut ici : qui dit « Schoenberg » dit « scandale ». En effet, malgré le fait que *La Nuit transfigurée* baigne – on est même tenté de dire qu'elle se vautre – dans un lyrisme débordant où l'impact d'un Wagner ou d'un Brahms se ressent encore nettement, l'œuvre marque en quelque sorte le point culminant de la désintégration de la tonalité entamée avec le chromatisme hypertrophié du *Liebestod* de *Tristan und Isolde*. Aussi l'instabilité tonale dans *La Nuit*, jointe à la quasi absence de l'accord parfait en tant que référence, justifient-elles qu'on situe cette pièce dans un *no man's land* entre le romantisme tardif et la musique moderne. C'est désormais le chemin du non-retour pour Schoenberg. Ayant épuisé toute possibilité d'exploiter le système tonal, lui et ses disciples de l'école de Vienne se trouveront contraints de composer autrement.

*La Nuit transfigurée* fera donc scandale en 1899, quoique – ou peut-être justement parce que – elle ne reflète que trop fidèlement son temps et son lieu de création. Ville pétrie de culture, le Vienne de 1900 vit avec une passion immodérée, dévorante et décadente son statut de capitale d'un empire à bout de souffle. C'est comme si tous les beaux arts – la musique, la littérature, l'architecture, la peinture, la sculpture, la philosophie – s'étaient donné rendez-vous au chevet des Habsbourg pour faire la plus magnifique et la plus folle fête d'adieu qui puisse s'imaginer.

Issu d'un milieu fort modeste de petits commerçants où la pratique de la musique n'allait guère de soi, Arnold Schoenberg possède néanmoins des dons qui se manifestent très tôt, notamment au violon. En toute logique, ses premières études portent l'empreinte de la musique de chambre, et c'est à travers elle qu'il vient à la composition, en écrivant des duos pour lui-même et son professeur, ensuite des trios et des quatuors destinés à ses amis. Décidé à se vouer entièrement à la composition, il écrit grand nombre de pièces et d'arrangements pour gagner sa vie, avant de faire la connaissance du compositeur et chef

d'orchestre Alexander von Zemlinsky en 1897. Ses leçons de contrepoint, prodiguées à un élève dont il reconnaît d'emblée le talent époustouflant, constituent une brève parenthèse dans la formation largement autodidacte du compositeur Schoenberg.

Schoenberg n'a jamais désavoué ses premiers essais, y compris ses *Méodies op. 1 à 3* (1896-1898), dont l'exécution a provoqué déjà quelques remous. « Et depuis lors, le scandale n'a jamais cessé »<sup>1</sup>, devait commenter l'auteur bien des années plus tard. Le *Quatuor à cordes en ré majeur* (1897) représente l'unique partition où l'on décèle l'impact de Zemlinsky, mais tout porte à croire que son élève trouvera le genre un peu trop *gemütlich* à son goût.

*La Nuit transfigurée* représente la première tentative de Schoenberg de concilier les influences de Brahms et de Wagner<sup>2</sup>. En jetant son dévolu sur le genre du sextuor à cordes, plus « orchestral » que celui du quatuor, le jeune artiste vise une texture plus richement polyphonique dans la tradition brahmsienne de la « musique pure ». En même temps, à l'instar de Wagner, Schoenberg tente de couler la forme symphonique dans des modèles neufs, et comme lui, il se tourne vers un support littéraire ou dramatique. Mais alors que, chez le maître de Bayreuth, cela donne la *Tétralogie*, Schoenberg ne cessera d'expérimenter : *Gurrelieder* (1900-1911), vaste partition orchestrale avec solistes, d'après un poème de Jacobsen ; *Pelléas et Mélisande* (1902-1903), poème symphonique d'après Maeterlinck ; *Erwartung* (1909), monodrame d'après Pappenheim ; et, bien entendu, *Pierrot lunaire* (1912), pour récitant et cinq instruments d'après des poèmes de Giraud.

Pour l'œuvre qui nous concerne, on comprend alors mieux l'idée quelque peu surprenante de Schoenberg de s'inspirer de *Verklärte Nacht*. Ce poème de Richard Dehmel consiste en une conversation entre un homme et une femme, où cette dernière avoue que l'enfant qu'elle porte n'est pas de lui, mais plutôt de son ancien amant. Les craintes de la femme s'avéreront infondées : après un débat passionné, son nouvel amant lui pardonne volontiers son indiscretion, en disant que cet enfant sera comme le fruit de leurs propres amours.

Les cinq mouvements de *La Nuit transfigurée* s'enchaînent. Dans la petite introduction, les cordes graves plantent un sombre décor (*Grave*), pour figurer la promenade nocturne des amants dans une forêt au clair de lune. La femme appréhende d'avance l'issue de leur entretien. Le tempo accéléré (*Poco più mosso*) et les traits nerveux des instruments traduisent son agitation en dévoilant son secret. Entendu dans les aigus des violons, le thème principal de l'œuvre se détache de l'ensemble. Sous le coup de l'émotion et dans l'attente fiévreuse de la réaction de son amant à cette nouvelle (attente rendue à merveille par le trémolo des instruments), la femme ne se sent plus ses jambes, et sa dégainé devient inégale et hésitante (« *Sie geht mit ungelenken Schritt* »), comme laissent entendre des notes piquées. La partition atteint son point culminant d'expression et de coloris instrumental dans les deux *Adagio* conclusifs.