



Théâtre
de Saint-Quentin
en-Yvelines

Scène nationale

musique

ve 22 oct.

— 20h30

Orchestre des Champs-Élysées ø

Wolfgang Amadeus Mozart / Louis Langrée

>>

DURÉE 1H40
AVEC ENTRACTE

04/05

>>

Tél. 01 30 96 99 00 _ www.theatresqy.org



© Jean-Philippe Baitel

>> Orchestre des Champs-Élysées

Directeur artistique **Philippe Herreweghe**

Programme

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie n°35 «Haffner»

Air de concert : *Ah ! lo previdi*

Entracte

Air de concert : *Bella mia fiamma*

Symphonie n°41 «Jupiter»

Direction **Louis Langrée**

Soprano **Martina Jankova**

L'Orchestre des Champs-Élysées, en résidence en Poitou-Charentes, reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Région Poitou-Charentes.

► **SITE** : www.orchestredeschampselysees.com



Sérénade-symphonie «Haffner» en ré majeur K.385

C'est une œuvre passablement hybride, parce que le premier Mouvement, par l'écriture et par l'esprit, ne cadre pas avec le reste. Cet allegro (qui porte la rubrique *con spirito*) est animé d'une fougue qui non seulement tranche sur le style normal d'une sérénade, mais qui étonne même dans l'ordre symphonique, par rapport à ce que Mozart avait écrit jusque là. Du reste, le compositeur indique qu'il faut jouer ce Mouvement, «avec feu» (*feurig*).

Or, comme il se trouve que nous avons dans la correspondance entre le père et le fils de nombreux renseignements sur les circonstances de la naissance de cette symphonie, plusieurs commentateurs se sont jetés sur la petite histoire pour expliquer, par l'anecdote, le sens de cette œuvre : elle serait une violente manifestation de colère, une diatribe vengeresse contre Salzbourg en général et contre Colloredo en particulier.

Rappelons succinctement les faits. A la mi-juillet 1782, Léopold demande à son fils une symphonie pour relever l'éclat des fêtes qui célèbrent l'anoblissement du bourgmestre Haffner. L'échange des lettres prouve que Wolfgang rechigne à la besogne : il n'a pas le temps, parce qu'il a trop de choses en train. Il livre quand même l'œuvre, mais n'envoie les Mouvements qu'au compte-gouttes. La cérémonie devait avoir lieu le 29 juillet ; or à cette date seul l'Allegro initial a été expédié, et le 31 Mozart promet d'envoyer bientôt le reste. Le 7 août, c'est chose faite (et Mozart entre-temps, le 4 août, s'est marié). C'est donc un fait que Mozart n'a pas composé de très bonne grâce cette commande que lui imposait son père. Est-ce parce qu'elle émanait de Salzbourg, et que Mozart pensait que l'archevêque assisterait à la cérémonie? Ainsi s'expliquerait la véhémence du premier Mouvement, que d'aucuns prennent pour une manifestation d'agressivité. Même Saint-Foix donne dans ce genre d'exégèse : «Il est certain que, surchargé de besogne au point où il l'était en juillet 1782, la commande salzbourgeoise a dû, malgré toute la bienveillance native de Mozart, lui causer une sorte d'exaspération. Et il est certain qu'un sentiment d'énervement, même assez voisin de la colère, se traduit à nous, dans l'étonnant premier allegro de cette sérénade-symphonie» (1).

(1) Sérénade, ou symphonie ? Il est à noter que le père et le fils ne parlent jamais que d'une «symphonie». Mais peu importent les étiquettes. Bien entendu, cette œuvre n'a rien de commun avec l'esprit de la Sérénade K. 250 composée en 1776 pour la famille Haffner. Mais, pour ce qui concerne la structure d'ensemble, Mozart pense à une sérénade, puisqu'il y adjoint une Marche et un second Menuet (celui-ci est perdu, et n'a peut-être jamais été composé). Toutefois, pour la construction interne, il la sent comme une symphonie à quatre Mouvements, et c'est ainsi qu'il la présentera à Vienne le 23 mars 1783, en l'étoffant par l'adjonction de 2 flûtes et de 2 clarinettes. Elle servira de cadre à son concert, les trois premiers Mouvements pour commencer, le Finale pour terminer.

Maintenant, il y a une autre question, extrêmement importante à notre avis : faut-il jouer (ou plutôt : continuer à jouer) cette œuvre comme on exécute les «grandes» symphonies du XIXe siècle, ce qui a l'avantage, pense-t-on, de lui conférer une agressivité libertaire d'esprit romantique ? Ne vaut-il pas mieux, par respect pour l'œuvre, lui restituer, autant que faire se peut, dans la lettre et dans l'esprit, le style qu'elle devait avoir au XVIIIe siècle? Ce n'est pas une question d'effectif, mais d'esprit. C'est cela qu'a tenté (et à notre avis pleinement réussi) Christopher Hogwood avec Jaap Schroder, dirigeant la formation «The Academy of Ancient Music». Certains critiques se sont récriés : cela consiste à réduire cette œuvre au rang d'une simple sérénade! Ce n'est plus une symphonie !... Ils ont raison : ce n'est plus une symphonie selon le goût du XIXe siècle ; mais c'est - grâce à Apollon ! - une vraie symphonie selon le goût du XVIIIe.

Pour notre part disons-le une fois de plus ces «explications» extra-musicales n'expliquent rien. Que Mozart se soit fait tirer l'oreille et qu'il ait même éprouvé de l'agacement à composer une œuvre destinée à Salzbourg est une chose. Mais qu'il ait pris cet agacement comme objet de son inspiration en est une autre! C'est dans l'ordre musical le seul qui intéresse Mozart du moment qu'il avait consenti à écrire un morceau que nous chercherons la raison de la tension qui règne au début de cette symphonie. Nous suivrons en cela l'exemple de Saint-Foix, qui, quelques lignes après le passage que nous venons de citer, met les choses, une bonne fois pour toutes, bien au point : «En cet allegro qui «doit être joué avec beaucoup de feu », nous percevons nettement qu'un drame s'est joué, dans l'âme de Mozart, au contact de l'art de Bach et de Haendel. De cet art plus grandiose ou plus abstrait a surgi pour lui, très certainement, un nouvel idéal, tout rempli de hardiesse, mais qui, dans ses manifestations premières, n'est pas exempt de dureté thématique et harmonique. Jamais, auparavant, il ne se fût permis ce qu'il ose dire ici ; il se rend si bien compte de l'exagération de son audace, que, dès l'andante, il retrouvera le ton normal de la sérénade de Salzbourg, avec ses grâces et son charme adouci».



Sérénade-symphonie «Haffner» en ré majeur K.385 (suite)

Pour liquider cette affaire de la réaction de Mozart envers Salzbourg, nous ajouterons ceci, qui nous paraît rester dans la vraisemblance psychologique. Nous avons dit qu'il ne veut pas effaroucher du moins dans l'immédiat - le grand public de Vienne. Par contre, avec le public salzbourgeois il n'a plus de gants à prendre. En envoyant cette partition, c'est un peu comme s'il disait : « Ah ! ils veulent de la musique de moi ? Eh bien, en voilà une à laquelle ils ne s'attendent point ! Ils sauront ainsi ce que je suis capable de faire quand je suis libre !... » Il s'amuse, en somme, à les prendre pour cobayes. En ce qui concerne la réaction de Léopold (dont certaines lettres de cette période sont perdues), il dut avoir félicité son fils, puisque celui-ci lui écrit le 24 août : « Je me réjouis très fort que la symphonie soit réussie à votre goût. » Mais la réaction la plus étonnante est assurément celle de Mozart lui-même. Il songe à présenter cette oeuvre au public viennois (ce sera chose faite le 23 mars), et il demande à son père de lui en envoyer la partition ; or, quand il la reçoit, il s'écrie : « Ma nouvelle symphonie Haffner m'a stupéfait ! Je ne me souvenais d'aucune note. Elle doit faire bon effet... » (15 février 1783). L'*Allegro con spirito* (qui est la pièce maîtresse de cette symphonie) a une allure dramatique qui frappe dès les premières mesures. Saint-Foix (nous venons de le citer) estime à bon droit que cela vient de ce qu'« un drame s'est joué, dans l'âme de Mozart, au contact de Bach et de Haendel ». De fait on sent, dans ce Mouvement, l'intention expresse d'y introduire un contrepoint serré, et, même si ce langage se présente ici sous la forme d'un fugato libre, il se ressent de l'aridité propre à la discipline que le Maître s'imposait à cette époque. Mais cela ne saurait suffire à expliquer l'emportement caractéristique du style de ce morceau ; cela vient d'une autre influence, qui agit puissamment sur Mozart au milieu de cette année 1782- année qui est si riche déjà en expériences diverses, et presque incompatibles entre elles. Nous voulons parler de l'influence de Joseph Haydn.

L'action de Haydn sur Mozart se manifestera pleinement au mois de décembre, avec le Quatuor en sol K. 387, le premier de la série qu'il dédiera à son Maître, et nous en parlerons plus explicitement au moment d'aborder cette oeuvre. Disons simplement qu'il subit, en prenant conscience des récents quatuors de Haydn (les « Quatuors russes », op. 33) un choc qui le bouleversera autant que la lecture des partitions de Bach.

Or l'*Allegro* initial de la *Haffner-Symphonie* présente des traits typiquement haydniens. Le monothématisme, d'abord, dont Hermann Abert a signalé (il a été, à notre su, le seul à le faire) qu'il venait de Haydn. Le thème initial en effet règne en maître absolu durant tout le Mouvement et écarte totalement l'apparition de thèmes secondaires. « Il traverse toutes les voix, tantôt avec un plein éclat de festivité, tantôt en murmures intimes et il donne lieu à un riche déploiement de l'art contrapuntique ». Mais là n'est pas, à notre avis, le principal. Si nous examinons ce thème - nous sommes frappé par son caractère amélodique et par ses puissantes virtualités de développement dynamique. Son rebond de deux octaves répercuté en deux autres tressauts de même violence et le roulement trillé interne (un vrai ressort) en font une cellule, un vecteur rythmique qui se prête merveilleusement à une élaboration thématique.

Ce thème singulier sera tronçonné mais toujours reconnaissable, chaque élément livrant au maximum ce qu'il contient de vertu dynamique, de façon à contribuer à l'avancée instantanée du discours.

A cet égard, l'*Andante* marque un certain recul, et un retour à la mélodicité des oeuvres salzbourgeoises. Il n'y a pas lieu de s'en plaindre, tellement cette douceur est prenante, avec toutes les nuances possibles qui vont de la tendresse souriante, parfois moqueuse, à la gravité (les syncopes du Développement), laquelle ne donne pourtant jamais dans la tristesse. Si Mozart avait eu vraiment l'intention de lancer une oeuvre de révolte, aurait-il écrit un *andante* aussi détendu ? Nous en dirons autant du Menuet, qui est très sobre et presque sec à force d'être simple. Dans le Finale, l'inspiration s'intensifie de nouveau par l'influence de Haydn. Le thème principal est tiré du début de la dernière aria d'Osmin. On a voulu y voir une attaque contre Colloredo, « Le grand Muphti »... Autant dire qu'il a voulu tourner en dérision l'anoblissement de Monsieur Jourdain-Haffner ! N'allons pas chercher midi à quatorze heures : Mozart a la tête encore pleine de son Sérail, et quoi de plus normal que d'animer la fête chez les Haffner par une turquerie étourdissante (le morceau, écrit Mozart, est à exécuter « aussi vite que possible ») ? Car, joué comme il convient, ce Finale a les accents retentissants de la musique des Janissaires. Un second sujet en la majeur apporte par contraste la grâce de son sourire, et même, lors de la reprise, il prendra, en si mineur, un peu de gravité songeuse. Mais tout est finalement emporté dans la turquerie endiablée.

EXTRAIT DE MOZART, L'AMOUR, LA MORT, JEAN-VICTOR HOCQUARD - LIBRAIRIE SÉGUIER/ARCHIMBAUD



Symphonie en Ut (Jupiter) K.551

Quinze jours seulement séparent cette oeuvre de la *Symphonie en ut majeur* K. 551, surnommée «Jupiter» (1), du 10 août. Il est donc évident qu'elle continue la Sol mineur, et qu'elle prend le problème au point où le Finale l'avait laissé, c'est-à-dire sans solution. La nouvelle oeuvre va-t-elle prendre la relève de l'âpre bataille ou bien Mozart va-t-il surmonter «la tentation de puissance» à laquelle il s'était exposé? On le voit, le moment est capital dans l'évolution de sa pensée.

Le thème initial de la symphonie nous montre immédiatement dans quel sens il s'engage. Hermann Abert y a décelé, avec justesse, le caractère particulier, «typiquement mozartien, de la rupture ». Il est composé, en effet, de deux membres.

Le premier (a) est *forte* et rendu plus puissant par l'unisson des cordes et des vents; nous le connaissons déjà pour l'avoir entendu au début d'Ouvertures et de concertos : c'est un roulement qui bute sur la tonique vigoureusement affirmée. Il est aussitôt suivi de (b) qui s'élève aux cordes seules. «Au début héroïque d'Ouverture à la napolitaine, commente Hermann Abert, répond un motif pensif d'une noble expression chantante. De la sorte, dès le commencement est fermement établi le ton fondamental du Mouvement, voire de la symphonie toute entière». De fait, le Mouvement sera entièrement bâti sur l'alternance des ethos représentés dès le départ par ces deux motifs, l'un dynamique et l'autre mélodique. Le sens du second (b) est facile à saisir. Comme le dit Saint-Foix, il s'agit d'« une interrogation plaintive, très expressive, qui succède aussitôt à la mâle affirmation du début». Nous voilà donc orientés dès le départ : il s'agit, comme dans la Sol mineur, d'une aspiration interrogative. Or cette seconde partie du thème, qui est une cellule rythmique d'une grande prégnance par sa structure iambique sera le noyau expressif de tout le Mouvement. La question se pose alors : quel est le sens du premier membre (a) et de façon générale celui de tous les passages que le tutti orchestral marque de sa puissance ? On répond le plus souvent en employant le mot d'« héroïsme ». Cela implique que l'alternance dont nous parlons est faite, comme dans la Sol mineur entre des moments de rétraction et des ruées de démonisme. Or, ici de nouveau, l'interprétation joue un grand rôle. Car, à condition que soit respectée, pour le tempo, la rubrique *allegro vivace*, nous entendons, plutôt que des accents héroïques de conquête, une force jubilante pleine d'optimisme, lequel optimisme, loin de s'opposer aux plages d'aspiration délicate, tire d'elles sa confiante trépidation. Il n'y a plus de combat, du moment qu'il n'y a qu'un seul élan communs tantôt violent (sans agressivité), tantôt méditatif (sans mélancolie dépressive). C'est d'ailleurs le caractère d'aspiration méditative qui donne au second motif son inflexion caressante, pleine de tendresse féminine. Il est aussitôt suivi de nouveaux accents de fanfare, lesquels semblent nous mener à la cadence. Mais ils restent suspendus pour céder la place au troisième sujet : avec une délicatesse narquoise s'allume un petit air d'opéra bouffe, où nous reconnaissons une ariette écrite au mois de mai : *Voi siete un po' tonto, signore Pompeo!* (*Un bacio di mano* K. 541). Que vient faire ici, dans cette grave symphonie, un tel intermède de comédie? Est-ce pour des raisons techniques, Mozart ayant voulu faire la synthèse entre le style «galant» et le style «savant» (A. Einstein)? Est-ce pour affirmer sa «liberté intérieure ou collective en un éclat de rire après la victoire» (Massin)? Pourquoi aller chercher si loin? L'entrée de ce thème charmant -ne peut paraître une intrusion que si l'on prête un caractère héroïque à son contexte. A vrai dire, il ne choque pas; il n'étonne même pas, tellement il est bien venu sur la lancée de ce qui le précède. Il y a dans ce sourire à la fois quelque chose d'ironique et de fraîchement innocent. Il ne s'agit pas du tout d'une échappatoire, comme pour dire: «A quoi bon prendre tout ce débat au sérieux? Amusons-nous plutôt!...» Et pourtant, c'est un peu ce qu'il dit, mais en un autre sens: a quoi bon introduire dans ces problèmes un tragique prétentieux qui amputerait la réalité? «Dites, vous n'êtes pas un peu fou, Monsieur Pompeo ?...»

La réalité vitale que Mozart brasse dans ses opéras ne comporte-t-elle pas en elle cet aspect de farce qui fait éclater les fausses valeurs (y compris l'héroïsme) ? Papageno n'est pas loin, qui se moquera des clercs engoncés dans leur gravité prétentieuse.

(1) Ce surnom lui a été donné en Angleterre au début du XIX^e siècle : c'est sous ce nom que Muzio Clementi en a publié à Londres en 1823 un arrangement pour piano. J. et Br. Massin «s'insurgent vigoureusement» contre ce vocable: «On sait toutes les sottises que le sobriquet de "Jupiter" a fait écrire sur le ton "olympien" d'ut majeur (p. 1078, note). Nous ne voyons pas, pour notre part, d'inconvénient à utiliser ce surnom, qui a le grand avantage d'être bref: "la Jupiter" est plus commode à dire que «la symphonie en ut majeur K. 551 !»



Symphonie en Ut (Jupiter) K.551 (suite)

D'ailleurs, voyez avec quel raffinement Mozart manie à présent l'art de l'équivoque. Le 3^e sujet, qui finit en triomphe bouffe, est-il aussi enjoué qu'il le paraissait de prime abord ? Pourquoi alors est-ce lui — plus précisément ses dernières mesures — que choisit Mozart pour le Développement, moment sérieux, s'il en est ?

Or voici que, traité en fugato, il prend une densité qui en fait, sinon un élément dramatique, du moins un motif de haute gravité. Mais le ton s'allège pour le retour du sujet initial. En fait c'est une fausse rentrée, car à peine ce sujet a-t-il été touché que commence un deuxième Développement, plus serré, plus dramatique que le premier, car on y entend gronder les roulements ascendants (a) qui luttent farouchement avec des roulements descendants. Le ton finit pourtant par s'alléger, grâce au retour de la fin du sujet bouffe. Signalons, au cours de la rentrée, un passage merveilleux où l'élément (b) est traité en un contrepoint qui lui donne une instance suppliante d'aspiration. Le tout se terminera sur le *Caro mio Pompeo*, évoquant, avec la fanfare qui en émane, la fin d'un opéra bouffe mozartien.

Concluons. Ce premier Mouvement, si riche de signification, est, pourrait-on dire, un opéra en réduction, où l'enjeu dramatique ne se situe pas sur le plan de personnages fictifs, mais sur celui de forces intérieures (et d'ailleurs Mozart s'en souviendra lorsqu'il aura à traiter la scène du Sprecher dans *La Flûte enchantée*). Le drame qui s'était noué de façon si inquiétante à la fin de la Sol mineur se résout dans le premier Mouvement de la Jupiter, et tout le reste de la symphonie en sera l'explicitation et la magnifique amplification.

Hermann Abert, à propos des alternances entre (a) et (b) du thème initial, a fait des réflexions extrêmement profondes. « Par rapport à la Symphonie en sol mineur la Jupiter est une absolue adhésion à la vie (*lebensbejahend*), et cela aussi bien sous son aspect puissant — masculin — que sous son aspect pensif féminin. Les deux gagnent, avec un caractère authentiquement mozartien, par leur constant mélange et entrecroisement, une pleine vérité de vie (*eine volle Lebenswahrheit*) » (II, p. 491). La réflexion sur les plus graves questions ne nous coupe pas de la vie, bien au contraire. Et il est normal que l'élan vital débouche sur la fine bouffonnerie de l'art comique. Nous rejoignons ici ce que nous disons à propos de la dramaturgie mozartienne, dont la qualité essentielle est la *totalité*.

Il n'est en effet pas question, en tout cela, de respecter ou non une morale philosophique : il n'y a aucune raison de « renoncer » à quoi que ce soit, mais de laisser choir l'inutile, c'est-à-dire avant tout ce qui est d'ordre passionnel. Il n'y a pas lieu de se battre (selon les catégories de « la chair » et de « l'esprit ») contre des forces hostiles ; il n'y a pas lieu de parler de conquête ou de victoire (et donc d'héroïsme) sur les puissances de l'ombre : la lumière, d'elle-même, les dissipera : *Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht* (« Les rayons du soleil chassent la nuit ! »). Hermann Abert, qui a si bien décelé l'indifférence de Mozart envers le moralisme dans ses opéras, a eu l'intuition d'appliquer ici cette orientation d'esprit. Mais nous pouvons aller plus loin encore que lui : non seulement, comme il le dit, les deux aspects de puissance et d'aspiration se complètent « en se mêlant et en s'entrecroisant sans cesse » dans ce premier Mouvement, mais — et ceci est capital — ils vont dans le même sens. Il n'y a plus aucune raison d'amputer, de châtrer les forces vitales, du moment qu'elles sont rectifiées par la connaissance. L'antagonisme si pénible qui apparaissait dans la Sol mineur est en train, ici, de se dissiper. Et cette rectification sera apportée d'abord à l'aspiration dans l'Andante, ensuite à la puissance dans le Finale.

Il importe en effet que l'aspiration soit, avant tout, rectifiée, car si elle était orientée de façon passionnelle, comment la puissance pourra-t-elle être bien orientée ? Le désir passionné d'un Almaviva, le désir érotique d'un Osmin, d'un don Juan ou d'un Monostatos sont, eux aussi, des aspirations (et l'on sait ce que les Romantiques ont fait du « désir de l'infini » chez leur don Juan !), mais voyez quelle puissance gâchée, tournée vers la domination, quelle puissance en fin de compte impuissante cela suscite chez ces malheureux !

Inversement, chez un Tamino, c'est la rectification de son aspiration qui est en cause dans la part, qui lui est dévolue, du drame. Quelle différence entre son attitude véhémement lorsqu'il se rue sur les portes du Temple et la profondeur de son aspiration lorsque, après sa rencontre avec le Sprecher, il chante sa bouleversante phrase : *O ew'ge Nacht...* (« O nuit éternelle, quand te dissiperas-tu ? Quand mes yeux trouveront-ils la lumière ? »).



Symphonie en Ut (Jupiter) K.551 (suite)

C'est son expérience personnelle que Mozart exprimera dans cette scène du Sprechstunde, et l'un des moments où il l'a vécue le plus intensément a été celui où il a conçu la Jupiter (1).

(1) Certes, ce n'est pas la première fois que nous assistons à ce travail de rectification. Nous en avons surtout parlé (en le rapprochant déjà de la scène du Sprechstunde) à propos du passage de la Sonate en ut mineur K. 457 à l'adagio en mi bémol du Quatuor en si bémol K. 458, que Mozart a écrit un mois avant son initiation à la Maçonnerie le 14 décembre 1784.

Vue sous cet angle, la progression de la pensée dans l'*Andante cantabile* (en fa) est des plus claires : trois sujets, trois étapes. Le premier est une ample phrase, très chantante, qui énonce l'aspiration à son point de départ, avec les hésitations qu'elle implique : montées et descentes de la ligne, variations de la dynamique et interruptions singulières par des accords frappés. Quelle différence avec l'andante de la Sol mineur ! Bien que, cette fois-ci, les violons aient une sourdine, la ligne est nette, franche ; lorsqu'elle est reprise par les basses, elle prend toute sa profondeur, étant soutenue par les battements incantatoires des cors et des bassons. Soudain le second sujet, explosant en ut mineur, creuse l'angoisse : le fameux accord arpégé monte avec anxiété, les syncopes, les soupirs brassent un rythme heurté et surtout les âpres dissonances violemment frappées créent un ethos de cruauté extrême. L'aspiration comporte aussi ces spasmes : toutes ces choses si belles, si désirables de la vie se heurtent à l'énigme insoutenable de la flétrissure et de la mort... Mais à quoi bon s'attarder ? La solution n'est pas dans la complaisance à la douleur. «Tel un nuage se dissipant au soleil, commente Saint-Foix, sans laisser la moindre trace de son passage, le troisième sujet apparaît, chanté par les premiers violons. Il plane dans l'éther illimité : c'est un dessin en sextolets qui lui répondra, seul, dans cette immensité». Un dialogue s'engagera, que nous connaissons bien, entre les cordes et les vents qui, d'en-haut, appellent en descente celui qu'ils guident dans la bonne direction, comme les trois Enfants de *La Flûte enchantée*.

Entre l'exposition et la rentrée se situe une transition, qui fait fonction de libre Développement. Les violons (sans accompagnement) font chanter une ligne de récitatif d'une finesse rythmique remarquable, qui a une grande prégnance interrogative. A cela répondent les puissants accents d'angoisse du second sujet, plus âpres encore et plus contractés que dans la première partie. Mais bien vite les sextolets lumineux calment cette anxiété et amènent la rentrée. Celle-ci fera entendre dans le même ordre les trois sujets, mais quelle différence avec la première exposition ! Le premier thème (tout de suite soutenu par le rythme incantatoire) va perdre ses étranges coups de boutoir et il est maintenant enveloppé d'une ligne diaphane de contrepoint qui l'épure et le rend plus lisse. La violence du second sujet subsiste, mais, plus grave et moins stridente, elle est comme exorcisée. D'ailleurs c'est sans transition que le troisième sujet réapparaît, faisant régner, de façon définitive, l'apaisement qui lui est inhérent. Pour la Coda, Mozart a une trouvaille de grande profondeur, en revenant au premier sujet. Mais il le présente maintenant dans toute sa pureté, débarrassé de toute scorie et finissant, pianissimo, dans une totale pacification.

Une fois l'aspiration rectifiée, la puissance va s'orienter droitement, sans qu'il soit question de combat ou de victoire : elle va tout naturellement être engagée sur la voie qui mène à l'épanouissement et à la joie. Nous mettons le cap sur la lumière avec le *Menuet*, qui est à la fois robuste et allègre. Remarquons que les lignes mélodiques (de véritables rosolies répétitives !) ne sont pas ascendantes et n'impliquent aucun effort, mais descendantes, comme versées d'en-haut ; d'ailleurs, à un certain moment, les vents à découvert rappellent la paix entrevue dans le Mouvement précédent. Puis c'est le superbe Trio ; ce n'est pas une halte de repos, mais un moment de réflexion qui va stimuler la marche en avant. Les appels des vents évoquent des hérauts ; le recueillement de leurs appels est agrémenté du souple glissement de banderoles aux archets. Et qu'annoncent-ils, Ces hérauts ? La majestueuse devise qui va sceller la symphonie tout entière : les quatre notes que te Finale va glorifier.

Le Finale est un *Allegro molto*, et la rubrique *molto* devrait, à elle seule, rappeler qu'il ne s'agit pas d'une massive machine triomphale, d'un message à l'*humanitas*, pour annoncer l'avènement du mythe prométhéen. Certes, ce Finale est monumental, mais il lui manque, par bonheur, pour être digne des grandes réalisations romantiques et post-romantiques, cet emportement oratoire, cette rhétorique amplifiante et redondante qui est destinée à nous emporter dans une exaltation idéologique (1).

(1) Rappelons la critique de Berlioz à propos de la Jupiter : «Trop de développements sans but et sans effet, surtout dans le finale.»



Symphonie en Ut (Jupiter) K.551 (suite)

Il y a bien une continuité saisissante du flux musical, mais c'est celle du fil, propre à Mozart, qui permet de traverser tous les ethos et ils sont nombreux sans heurts et sans effets de contraste. Il s'agit d'une jubilation qui englobe tous les aspects de la totalité vitale, du sérieux au léger, du grave au bouffon. Qui englobe aussi, de façon étourdissante, tous les langages que, depuis cinq ans, Mozart a assimilés: bref un morceau prodigieux de synthèse musicale. Sans doute la rec-tion de l'ensemble appartient-elle, pour le fond, au style contrapuntique et même à la forme fuguée, mais la liberté d'é-criture est totale : il s'agit en fait d'un vaste Mouvement de sonate, avec Développement et Coda.

L'œuvre est d'une telle complexité d'écriture que nous renvoyons aux grands ouvrages, où son analyse a été poussée dans le détail. Les quatre thèmes principaux ont, chacun, leur ethos et leur fonction particulière dans la structure dyna-mique. Le premier est celui des quatre notes (ut - ré - fa-mi), qui a hanté Mozart toute sa vie: rappelons que — et ceci n'est point un hasard- il occupe le centre de l'andante de la première symphonie de Mozart (K. 16). H. Abert suggère qu'il n'est autre que l'intonation du *Magnificat* ; en tout cas le musicien lui a donné une signification religieuse en 1774 lors-qu'il le fait répéter avec insistance sur les paroles : *Credo, credo* tout au long du Symbole des apôtres dans la Messe en fa K. 192. Nous le retrouvons au début du *Sanctus* de la Messe en ut K. 257 de 1776. Nous l'avons vu surgir au milieu de l'Allegro initial de la Symphonie en si bémol K. 319 écrite à son retour de Paris en 1779. La fin de 1785, l'époque de la Musique funèbre et du Concerto en mi bémol, dont nous avons vu l'importance pour ses idées maçonniques, verra réap-paraître ce thème à la fin de l'Allegro de la Sonate pour violon K. 481. Mais c'est maintenant que ces quatre notes vont prendre toute leur importance, annoncées dans l'andante de la Sol mineur, dévoilées dans le Trio du Menuet précédent et magnifiées dans le présent Finale. Ce thème qui, par nature, se prête au fugato n'est pas toujours grandiose et triom-phal: à plusieurs reprises il a une douceur pénétrante qui lui confère son maximum de gravité et qui le charge d'une paix immense. Le second thème a une fonction essentiellement dynamique, dont sera surtout chargée sa tête, véritable cel-lule rythmique qui a une vertu thématique très efficace. Le troisième se glisse dans ce tissu sonore en montant comme un éclat de rire: c'est l'élément bouffe, chargé d'alléger la densité du poème symphonique. Le quatrième, plus grave, a lui aussi une tête détachable, dont la fonction est essentiellement constructive dans le contrepoint serré. Le moment le plus impressionnant est celui de la strette par quoi commence la Coda, lorsque les quatre thèmes sont donnés en superposition.

Œuvre d'une rare puissance. Oui, mais — répétons-le encore ! —prenons garde à l'ambiguïté de ce mot. Il ne s'agit pas d'un état d'exaltation obtenu au terme d'une poussée titanesque, où la frénésie est entretenue à grands coups d'éclats oratoires. Cette sorte de puissance-là, qui sera exploitée idéologiquement à partir du XIXe siècle, Mozart l'a connue, lui aussi, mais sous la forme d'une tentation. Le moment le plus aigu de la crise se situe dans la Sol mineur, et, comme l'a si bien saisi Hermann Abert, «l'expérience de cette symphonie n'était qu'une station sur le chemin de son développe-ment spirituel. Peut-être cette évolution ne fut-elle que la conséquence du fait que Mozart y a épuisé cette expérience avec une impitoyable énergie, jusqu'à l'extrême fond». Cela est fort juste, mais n'explique pas tout. Mozart a surtout compris que cette sorte de violence le menait à une impasse; or il sentait en lui la possibilité et même le besoin d'expri-mer la vraie puissance, celle d'un cœur en voie de libération. Et c'est cela que nous offre la Jupiter, surtout en son Finale. Nous avons dit que cela était le fruit d'une rectification de l'aspiration ; la preuve en est que, par moments, ces accents n'expliquent pas tout. Mozart a surtout compris que cette sorte de violence le menait à une impasse; or il sentait en lui la possibilité et même le besoin d'exprimer la vraie puissance, celle d'un cœur en voie de libération. Et c'est cela que nous offre la Jupiter, surtout en son Finale.

Nous avons dit que cela était le fruit d'une rectification de l'aspiration ; la preuve en est que, par moments, ces accents glorieux s'interrompent pour laisser place à des plages d'un calme indicible, lieux privilégiés qui permettent à ta force de repartir. Le plus impressionnant de ces moments se présente avant la strette finale. L'orchestre semble vouloir intro-duire une *cadenza* de concerto ; alors s'ouvre une accalmie sereine qui fait présager déjà la lumière de *La Flûte enchantée*.



Wolfgang Amadeus Mozart

Salzbourg 27 janvier 1756 - Vienne 5 décembre 1791

1762 à 1769 : voyage de l'enfant prodige et premières œuvres

Conscient d'avoir donné le jour à un prodige, le père de Mozart organise dès 1762 des tournées de concerts en

Allemagne, Autriche, France et Angleterre avec son jeune surdoué du clavier et du violon.

Septembre 1762, Mozart joue pour l'Empereur François I^{er} dans son palais viennois.

Novembre 1763, il se produit à Paris devant Louis XV et édite ses premières compositions.

Septembre 1767, Mozart entreprend à Vienne la composition de son premier opéra *La Finta semplice* ainsi que du singspiel *Bastien et Bastienne*.

A son retour à Salzbourg en 1769, l'archevêque Sigismund Von Schrattenbach le nomme au poste de Konzertmeister.

1769 à 1772 : périple en Italie

Afin de développer les contacts artistiques de son fils, Léopold l'emmène effectuer diverses tournées triomphales en Italie où il est reçu par de célèbres musiciens italiens notamment Giovanni Sammartini et Padre Martini.

Création à Milan, le 26 décembre 1770, de son opéra *Mitridate, re di Ponto* et le 26 décembre 1772 de son opéra *Lucio silla*.

1773 à 1781 : les années de transition

1773 est une année importante pour Mozart où il remplit à Salzbourg les fonctions de premier violon à la cour du nouveau prince archevêque Colloredo et se consacre à la composition avec plus de 200 numéros d'opus. Il se rend la même année à Vienne et découvre la musique de Haydn qui influencera beaucoup son style instrumental. L'année 1774 sera d'ailleurs marquée par la composition de sa très belle *Symphonie n°29 en La Majeur* et de ses cinq premières *Sonates pour piano*.

Le 23 avril 1775, création à Salzbourg de son opéra *Il Ré Pastor*. Au catalogue Mozartien de cette année 1775 figurent plusieurs chefs d'œuvres parmi lesquels la *Sonate pour piano n°6 K 284* dite « Sonate Durnitz », la *Sérénade en Ré Majeur K 204* et les cinq *concertos pour violon et orchestre*. En 1781 la domesticité liant Mozart au prince archevêque de Salzbourg lui pèse et il décide de rompre définitivement avec ce protecteur. Désormais il devra assumer seul sa subsistance.

1782 à 1787 : les succès à Vienne

L'année 1782 est capitale dans la vie de Mozart. Installé à Vienne, il compose son chef d'œuvre lyrique *l'Enlèvement au sérail* crée avec succès le 16 juillet au Burgtheater. Et le 4 août de la même année, il épouse Constanze Weber. Deux de ses plus belles symphonies - n°35 «Haffner» et n°36 «Linz» - datent respectivement de 1782 et 1783.

En 1784, Mozart adhère à la franc-maçonnerie et y trouve un idéal philosophique. 1785 est l'année où Mozart rend hommage au génie de Haydn avec la série des *six quatuors à cordes* qu'il lui dédie.

En 1786, Mozart fait créer à Vienne son opéra bouffe *Les Noces de Figaro*. C'est un triomphe.

1787 est une année féconde elle aussi avec la composition de la *Symphonie Prague* et la création d'un autre chef d'œuvre lyrique *Don Giovanni*.

Durant toute cette période et malgré ses nombreux succès, les finances de Mozart se portent mal et il a du mal à faire vivre sa famille.



Mozart (suite)

1787 à 1790 : les années difficiles

A partir de 1787, Mozart devient compositeur de la chambre impériale à Vienne avec un salaire dérisoire. Incompris par la société viennoise frivole, assailli par des problèmes d'argent, il compose ses trois ultimes *symphonies*, n°39, 40 et 41 «*Jupiter*» sans véritable espoir de les voir exécuter.

Pour survivre il doit se livrer à des travaux alimentaires.

1790 est l'année de la création de *Così fan tutte* qui obtient un succès correct, sans plus...

L'année 1791 : la fin

Une année au cours de laquelle Mozart écrit de nombreux chefs - d'œuvres, comme si des forces nouvelles et inévitables lui avaient été accordées, et dont, pourtant, il ne vécut pas les derniers jours. Ainsi le *Concerto pour piano et orchestre K 595*, le *Quintette à cordes en Si bémol Majeur K 614*, *La clémence de Titus*, *La Flûte enchantée* et le *Requiem* inachevé. Le succès de *La Flûte enchantée*, créée à Vienne le 30 septembre, aurait pu relancer la carrière de Mozart mais il mourut en décembre. L'événement fit peu de bruit, seuls quelques amis suivirent le corbillard et l'on égara dans l'anonymat de la fosse commune cet homme exceptionnel. Apprenant la nouvelle, Haydn écrivit : « Je fus hors de moi à cause de sa mort. Je ne pouvais croire que la providence eut si tôt repris la vie d'un homme aussi indispensable ».

Son œuvre

Une œuvre immense malgré la brièveté de sa vie avec plus de 600 numéros à son catalogue.

Dès le premier tiers du XIX^e siècle, Mozart fut reconnu comme l'un des plus grands génies de la musique, sachant atteindre la grandeur à travers la simplicité et la grâce. Au confluent des écoles allemande, italienne et française, il a assimilé tous les styles avec un foisonnement de formes nouvelles sous-tendues par un langage musical classique. Grand dramaturge, il crée des personnages immortels transposant toutes passions en pure musicalité. Trop longtemps apprécié pour sa seule élégance et légèreté, il s'est révélé de nos jours comme le grand poète de l'âme humaine, partagé entre ombre et lumière, gravité et félicité.

Bibliographie

- Brigitte et Jean MASSIN : *Mozart* (Fayard)
- Martine CADIEU : *Mozart* (Seghers)
- OULIBICHEFF : *Mozart* (Seguier)
- J.V HOCQUARD : *Mozart* (Seuil Solfège)
- A. HUTCHINGS : *Mozart* (Van de Veld)

Sources

- Larousse de la Musique
- Encyclopédie de la Musique (Fasquelle)
- Petit Robert
- Dictionnaire biographique des musiciens (Baker et Slonimsky)



Orchestre des Champs-Élysées

L'Orchestre des Champs-Élysées se consacre au répertoire romantique sur instruments d'époque. Sa création en 1991 est due à l'initiative commune de Alain Durel directeur du Théâtre des Champs-Élysées et de Philippe Herreweghe. L'orchestre a été plusieurs années en résidence au Théâtre des Champs-Élysées au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et s'est produit dans la plupart des grandes salles de concert européennes (Musikverein de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, Barbican Centre de Londres, Philharmonies de Munich, de Berlin et de Cologne, Alte Oper de Francfort, Gewandhaus de Leipzig, Parco della Musica à Rome, auditoriums de Lucerne et de Dijon etc.) et a effectué une tournée au Japon (Beethoven, *Symphonie n°9*) en Australie et en Asie (Musique française).

L'Orchestre des Champs-Élysées a enregistré de nombreux disques sous la direction de Philippe Herreweghe : *Requiem* de Mozart, *Requiem Allemand* de Brahms, *Missa Solemnis* et la *9^e Symphonie* de Beethoven, les oratorios *Elias* et *Paulus* et le *Songe d'une Nuit d'Été* de Mendelssohn, ou encore *l'Enfance du Christ* et *les Nuits d'été* de Berlioz, *les Scènes* de Faust, des œuvres orchestrales de Schumann, le *Requiem* de Fauré et la *Symphonie en ré* de Franck ainsi que la *Messe en la bémol* de Schubert et le *Psaume 42* de Mendelssohn (harmonia mundi). Un disque de la *Symphonie n°7* de Bruckner est récemment sorti.

L'Orchestre des Champs-Élysées a participé au « Domaine privé » de Philippe Herreweghe à la Cité de la Musique en 2003. Il participe également à la saison de l'Orchestre de Paris au Théâtre Mogador lors des saisons 2003/2004 et 2004/2005.

L'Orchestre des Champs-Élysées, artiste associé à la Scène Nationale de Poitiers, participe à la réflexion en cours autour de l'ouverture en 2007 du Théâtre - Auditorium de Poitiers tant en terme de programmation musicale, qu'en terme de développement des publics.

L'Orchestre des Champs-Élysées, en résidence en Poitou-Charentes, est subventionné par le Ministère de la Culture et la Région Poitou-Charentes.

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



Philippe Herreweghe



Après des études de piano au Conservatoire de Gand, sa ville natale, Philippe Herreweghe se consacre à des études de médecine et de psychiatrie. C'est durant ces années universitaires qu'il fonde le Collegium Vocale de Gand et se fait remarquer par Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt qui l'associent à la gravure de l'intégrale des Cantates de Bach.

Afin de servir de façon adéquate un répertoire s'étendant de la renaissance (Ensemble Vocal Européen) à la musique moderne et contemporaine, Philippe Herreweghe a été amené à créer plusieurs ensembles avec lesquels il a enregistré pour harmonia mundi et Virgin Classics une soixantaine de disques.

Le Collegium Vocale a fêté en 2000 le 30^e anniversaire d'une vocation entièrement consacrée à Bach et à ses précurseurs ; la Chapelle Royale s'est quand à elle consacrée à la musique française baroque. Ces deux formations se sont associées à plusieurs reprises à l'Orchestre des Champs-Élysées dans l'interprétation d'oeuvres vocales classiques ou romantiques. Créé en 1991, l'Orchestre des Champs-Élysées s'est produit dans les plus grands centres européens et a déjà à son actif plusieurs enregistrements sur instruments d'époque.

Philippe Herreweghe dirige aussi d'autres formations en tant que chef invité, telles que l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre Symphonique de Stavanger, l'Orchestre de la Radio Hollandaise, l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, les Orchestres Philharmoniques de Rotterdam, de Vienne et de Berlin. Il est aussi directeur musical de l'Orchestre Royal Philharmonique des Flandres.

Directeur artistique du festival de Saintes de 1982 à 2001, il est élu Personnalité Musicale de l'année 1990, Musicien Européen de l'année 1991 et Ambassadeur culturel de la Flandre avec le Collegium Vocale depuis 1993. Il est nommé officier des Arts et Lettres en 1994 et distingué du titre de Docteur Honoris Causa de l'université de Louvain en 1997. Il vient d'être nommé Chevalier de la Légion d'Honneur.



Les mucisiens de l'Orchestre des Champs-Élysées

Violons I :

Alessandro Moccia, Ilaria Cusano, Assim Delibegovic, Virginie Descharmes, Solenne Guilbert, Pascal Hotellier, Philippe Jegoux, Thérèse Kipfer, Corrado Lepore, Martin Reimann, Enrico Tedde, Sebastiaan Van Vucht

Violons II :

Bénédicte Trotereau, Roberto Anedda, Sidonie Bougamont, Adrian Chamorro, Karine Crocquenoy, Jean- Marc Haddad, Marion Larigaudrie, Clara Lecarme, Corrado Masoni, Giorgio Oppo, Andreas Preuss, Nicole Tamestit

Altos :

Jean-Philippe Vasseur, Agathe Blondel, Laurent Bruni, Jean-Charles Ferreira, Laurent Gaspar, Luigi Moccia, Catherine Puig, Brigitte Clément

Violoncelles :

Ageet Zweistra, Michel Boulanger, Claire Giardelli, Hilary Metzger, Andrea Pettinau, Gesine Queyras, Harm Jan Schwitters

Contrebasses :

Axel Bouchaux, Joseph Carver, Damien Guffroy, Clotilde Guyon, Miriam Shalinsky, Massimo Tore

Flûtes : Mathias von Brenndorff, Jan de Winne

Hautbois : Marcel Ponsele, Taka Kitazato

Clarinettes : Jane Booth , Guy Cowley

Bassons : Margreet Bongers, Jean-Louis Fiat, Philippe Miqueu

Cors : Luc Bergé, Rafaël Vosseler

Trompettes : Per Olov Lindeke, Leif Bengtsson

Trombones : Harry Ries, Charles Toet, Wim Becu

Tuba, ophicléide, serpent : Marc Girardot

Timbales : Marie-Ange Petit

Harpes : Pascale Schmitt, Aurélie Saraf





Louis Langrée



© Gérard Amsellem

Né à Mulhouse en 1961, Louis Langrée a fait ses études au Conservatoire de Strasbourg avant de débiter comme chef de chant et assistant à l'Opéra de Lyon. Par la suite, il a été assistant au Festival d'Aix-en-Provence, au Festival de Bayreuth, puis à l'Orchestre de Paris. De 1993 à 1998, il a été Directeur musical de l'Orchestre de Picardie et, de 1998 à 2000, Directeur musical de l'Opéra national de Lyon.

Parallèlement à son poste de Directeur musical du Glyndebourne Touring Opera, Louis Langrée est depuis le 1^{er} septembre 2001, Directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Liège.

Il dirige un vaste répertoire allant du XVIII^e siècle à la musique contemporaine – il a notamment créé des œuvres de Bacri, Yoshida, Tanguy, Giraud et Lindberg – et est régulièrement invité à diriger de nombreux orchestres tels que l'Orchestre Philharmonique de la Radio Néerlandaise, l'Orchestre Philharmonique de Londres, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre Symphonique Shinsei de Tokyo, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, l'Orchestre Symphonique de Melbourne, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Paris, ainsi que des orchestres d'instruments anciens

La Grande Écurie et La Chambre du Roy, l'Orchestre du Festival de Drottningholm, l'Orchestre des Champs-Élysées et The Orchestra of the Age of Enlightenment.

Il dirige de nombreuses productions lyriques à l'Opéra d'Amsterdam, à l'Opéra de Paris-Bastille, au Théâtre des Champs-Élysées, au Grand Théâtre de Genève, à l'Opéra de Dresde, au Royal Opera House de Covent Garden, etc., en collaboration avec des metteurs en scène tels que Graham Vick, Deborah Warner, Philippe Sireuil, Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, Patrice Caurier et Moshe Leiser, Peter Sellars, David Mc Vicar, Karl-Ernst et Ursel Herrmann, etc. Il vient de diriger Carmen dans le cadre du Glyndebourne Touring Opera. Au cours des prochaines saisons, il dirigera à Glyndebourne Idomeneo avec The Orchestra of the Age of Enlightenment et Don Giovanni au Staatsoper de Dresde. Il fera également ses débuts au Lyric Opera de Chicago ainsi qu'au Royal Opera House de Londres avec Hamlet d'Ambroise Thomas.

Plusieurs festivals font appel à lui dont Spoleto, Drottningholm, les Chorégies d'Orange, le Mostly Mozart Festival de New-York, le Festival de Glyndebourne et les BBC Prom's de Londres.

Outre un disque Mozart avec Nathalie Dessay et The Orchestra of the Age of Enlightenment primé par une Victoire de la Musique 2001, Louis Langrée a enregistré pour Virgin des œuvres de Berlioz avec Véronique Gens et l'Orchestre de l'Opéra National de Lyon. Enfin, son premier disque avec l'Orchestre Philharmonique de Liège et Anne Gastinel dans le Concerto pour violoncelle de Schumann sous le label Naïve a remporté de très bonnes critiques. Durant l'été 2002, il a enregistré les Concertos pour piano de Franz Liszt avec Claire-Marie Le Guay Universal et l'Orchestre Philharmonique de Liège, et a dirigé Don Giovanni au Festival de Glyndebourne, ainsi que les concerts du « Mostly Mozart Festival » de New York.



Martina Jankova soprano



Martina Jankova étudie le chant à Ostrava (Tchéquie), à la Musikakademie de Bâle et chez

Carol Smith à Zurich. Martina Jankova est lauréate de nombreux concours parmi lesquels il faut citer le concours international «Neue Stimmen» à Gütersloh.

C'est à l'âge de 19 ans qu'elle débute dans le rôle de Pasqualina des *Marienspiele* de Martinu dans sa ville natale. A partir de 1992, elle est membre de l'ensemble du Théâtre National de Prague. Elle interprète, en autres, Despina de *Così fan tutte* de Mozart et Un jeune pâtre dans *Tannhäuser* de Wagner. La même année elle chante sous la direction de Gustav Kuhn, le rôle de Sofia dans *Il signor Bruschino* de Rossini. On retrouve la jeune artiste dans une production berlinoise du E-Werk dans le rôle de Zerlina du *Don Giovanni* de Mozart, dans une mise en scène de Katharina Thalbach.

En 1997/98 Marina Jankova a été membre de l'Opernstudio de l'Opéra de Zurich. Elle se fait particulièrement remarquer dans le rôle de Rosine dans *La finta semplice* de Mozart. En tant que membre de l'Opéra de Zurich, elle chante Karolka dans *Jenufa* de Janacek sous la direction Franz Welser-Möst, Giannetta dans *Elisir d'Amore* sous la direction de Nello Santi.

Toujours à l'Opéra de Zurich viennent s'ajouter les rôles suivants: Despina dans *Così fan tutte*, Echo dans *Ariane à Naxos*, un jeune pâtre dans *Tannhäuser*, la première Dame et Pamina dans *La flûte enchantée* sous la direction de Franz Welser-Möst, Celia dans *Lucio Silla* en compagnie de Nikolaus Harnoncourt, Amour dans *Orphée et Eurydice* sous William Christie, Frasquita/*Carmen* avec Michel Plasson, Fortuna/Giunione dans *Ulisse* de Monteverdi avec N. Harnoncourt et *I quattro rusteghi* avec Nello Santi.

En 2001 elle chante au Festival de Salzburg Echo dans *Ariadne* avec Christoph von Dohnanyi et Karolka dans *Jenufa* avec John Eliot Gardiner, en 2002 *Papagena* avec Bertrand de Billy et un concert avec Marc Minkowski

De nombreux concerts en Tchéquie, notamment le *Requiem* de Mozart sous Neville Marriner avec la Philharmonie tchèque à Prague, en Autriche, en Suisse, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, des concerts sous Philippe Herreweghe au Festival de Saintes, sous Hugh Wolff au Rheingau-Festival, des cantates de Bach sous la direction de John Eliot Gardiner, des concerts sous Charles Mackerras à Salzbourg, *Elias* de Mendelssohn avec Wolfgang Sawallisch à Tel Aviv, la 4^e symphonie de Mahler sous la direction d'Ivan Fischer à Paris, Messie avec Ivor Bolton à Zurich et avec Wolfgang Gönnenwein à Ludwigsburg complètent l'activité artistique de Martina Jankova.

Parmi les projets il faut citer: Esmeralda/*La fiancée vendue*, Pamina, Wanda/*La Grande Duchesse* de Geroldstein à Zurich, Tebaldo/*Don Carlo* avec V. Gergiev à Salzbourg 2003, *La petite renarde rusée* avec Jiri Belohlavek à Genève, *Lazarus* avec N. Harnoncourt à Vienne, Pisa et Berlin, Brahms *Requiem* à Prague, Berlioz *Messe solennelle* à Dortmund, messe de Bach à Zurich, *La Création* de Haydn avec Philippe Herreweghe à Stavanger, Oslo, Stockholm et Amsterdam, Marzelline/*Leonore* de Beethoven avec Marc Minkowski à Vienne et Paris, Celia/*Lucio Silla* avec N. Harnoncourt à Vienne (Festwochen), la 4^e symphonie de Mahler avec la Philharmonie tchèque (Gardiner), et avec l'Orchestre philharmonique de Munich (A. Fischer).

s a i s o n
04/05



LE BAR DU THÉÂTRE

vous propose une restauration légère, les jours de représentation, une heure avant et une heure après le spectacle.

LA BIBLIOTHÈQUE

Un fonds de documentation est à votre disposition (à consulter sur place).

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines/Scène nationale

Place Georges Pompidou - BP 317 - Montigny-le-Bretonneux 78054 Saint Quentin Yvelines Cedex
Tél. 01 30 96 99 00 - Fax : 01 30 96 99 29 - Mail : accueil@tsqy.org