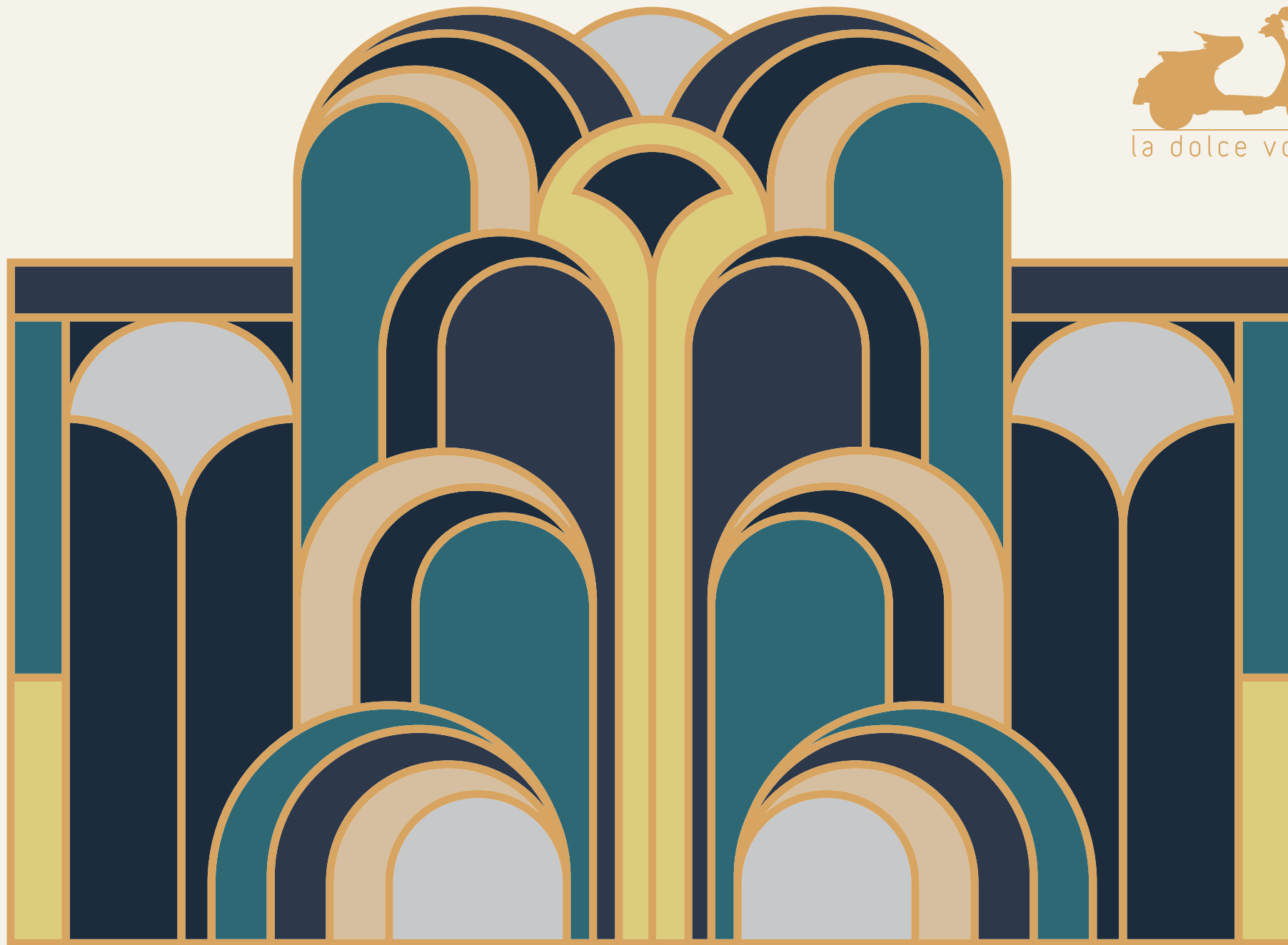


la dolce volta



Poétesses symphoniques

Orchestre national de Metz Grand Est
David Reiland, direction

Augusta Holmès (1847-1903)

1 Andromède, poème symphonique 14'01

Lili Boulanger (1893-1918)

2 D'un matin de printemps* 5'40

3 D'un soir triste* 11'07

Mel Bonis (1858-1937)

Femmes de légende

4 Le Songe de Cléopâtre 8'18

5 Ophélie 4'39

6 Salomé 4'48

Betsy Jolas (né en 1926)

A Little Summer Suite** (premier enregistrement mondial) 12'05

7 Strolling away 1'29

8 Knocks and clocks 2'00

9 Strolling about 1'36

10 Shakes and quakes 1'41

11 Strolling under 0'33

12 Chants and cheers 3'11

13 Strolling home 1'35

TT' : 61'25

* Éditions Durand / ** Éditions Leduc

Andromède (Augusta Holmès)

L'Oracle a prononcé. La royale victime,
La blanche Andromède, liée au roc amer
Par les cruelles mains des Nymphes de la mer
Est livrée en pâture au monstre de l'abîme.

Dans l'ombre, les flots noirs se dressent, furieux,
Et la vierge au cœur pur, mêlant son cri sauvage
Aux hurlements de Poséidon, roi de l'orage,
Pleure sa belle vie en maudissant les dieux.

Dans sa paupière close où se peint l'affreux rêve,
Elle voit le courroux d'Héra, l'enfantement
Du Dragon que vomit la mer, – glauque, écumant,
Et dont l'énorme approche épouvante la grève.

Femme, lève les yeux ! Hors du profond azur,
De là-haut, de là-bas, hors de la nuit stellaire,
Une clarté se précipite vers la terre,
Rapide comme un trait jailli d'un arc très sûr.

Plus près ! plus près ! semant des gerbes d'étincelles,
L'astre tombe à travers la nue ! Ô vision
Glorieuse et terrible ! Ô fulguration !
Éclairs d'épée ! Appels joyeux ! Battements d'ailes !

Casqué d'or, cuirassé de splendeurs, brandissant
Le glaive de Pallas, et chevauchant Pégase,
Devant la vierge aux yeux révoltés par l'extase
Perseus libérateur s'abat, éblouissant !

Et le Monstre bondit, pris d'un hideux délire,
Sur le calme héros et son divin coursier !
Mais Pallas aiguïsa le fer justicier,
Et l'Océan s'empourpre, et le Dragon expire.

Alors, pâle d'espoir, Andromède aux doux flancs,
Sous la nuit maintenant bleue et pleine d'étoiles,
Sent tomber les liens de son beau corps sans voiles
Qu'effleure le Kronide avec des doigts tremblants.

Et le héros saisit la vierge, et sur les ailes
De Pégasos, l'emporte aux champs lointains du ciel
Où des fleurs de lumière et des flammes de miel
Couronnent les amants de clartés éternelles !

*

Âme humaine, arrachée aux yeux que tu pleuras,
De ton humanité captive torturée,
Crois-en la liberté ! tu seras délivrée ;
Crois-en la Vie ! et, dans ta Norme, tu vivras.

Car loin du gouffre où gronde un ressac de désastres,
Loin du monstre Douleur, dévorateur du Jour,
La Poésie ailée et l'immortel Amour
T'emporteront vers les vrais dieux, parmi les astres !

A-t-on besoin de savoir,
avant de l'entendre, si une
œuvre a été composée par un
homme ou une femme ? Cette
information change-t-elle
notre écoute ? Influence-t-elle
notre jugement ?

On est tenté, pour introduire un programme dédié aux créatrices, de mettre l'accent sur leur genre et d'aborder les nombreuses difficultés qu'elles ont affrontées. Depuis le temps de leur formation jusqu'à celui de la réception de leurs partitions, elles luttèrent sans aucun doute contre les attentes de leurs contemporains. Gare à celles qui exprimaient le tumulte des sentiments ou montraient un désir de professionnalisation : la presse se chargeait d'affirmer qu'elles étaient tenues à la délicatesse et qu'on préférerait, de leur part, une prestation dans la sphère privée à une exposition au concert ou sur la scène lyrique. Cependant, en rappelant continuellement la misogynie du passé, on explique certes le peu d'écho que certaines œuvres ambitieuses ont connu, mais on participe aussi à la diffusion de ces préjugés. On assigne aux femmes une place à part dans l'espace esthétique.

Demande-t-on aux auditeurs des albums présentant uniquement la musique de compositeurs – c'est-à-dire la quasi-totalité des cas – d'entendre la voix d'une masculinité triomphante ?

Avec la sélection proposée par l'Orchestre national de Metz Grand Est, nous entrons dans le domaine de la musique dite « à programme ». Les compositeurs y proclament leur capacité à décrire, par les sons, un sujet non-musical. Ce type de production est plébiscité par une frange du romantisme européen : il y voit un moyen de se soustraire à la rigidité des formes classiques tout en œuvrant au rassemblement des arts. Un poème, un récit, un tableau, une scène de théâtre ou encore une sculpture peuvent servir de trame à la partition d'un poème symphonique. Forcée dans la première partie du XIX^e siècle, la notion de musique à programme s'applique toutefois à des ouvrages antérieurs : *Les Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi (1725) s'appuient déjà, par exemple, sur une série de quatre sonnets retraçant le déroulement climatique d'une année.

À mesure qu'elle se diffuse – depuis l'Allemagne – dans le paysage esthétique occidental, cette tendance rencontre de fervents détracteurs : les tenants de la « musique pure » estiment que leur art n'a rien à exprimer et n'a nul besoin de soutien externe pour toucher son auditoire.

La pleine adoption du poème symphonique en France advient au début de la Troisième République, dans un contexte de reconstruction de l'identité musicale nationale rendue nécessaire par la défaite de Sedan et l'épisode de la Commune. Une génération d'artistes s'empare alors du genre afin d'ouvrir de nouveaux horizons et contrer l'Allemagne triomphante sur le terrain de la modernité stylistique. Depuis la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns (1874) jusqu'à *L'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas (1894), des dizaines de pièces viennent nourrir les sociétés de concert parisiennes. César Franck se montre très actif dans ce domaine : *Les Éolides* (1875), *Le Chasseur maudit* (1883), *Les Djinns* (1885) et *Psyché* (1887) poursuivent une réflexion que le compositeur avait entamée dès 1847 en écrivant *Ce qu'on entend sur la montagne* d'après un poème de Victor Hugo. Nous ne devons donc pas nous étonner de voir Augusta Holmès et Mel Bonis, toutes deux élèves de Franck, suivre également cette voie. À l'heure où Richard Strauss suit le destin de Don Juan, Macbeth, Till l'Espiegle ou encore Zarathoustra, l'une orchestre Andromède et l'autre s'inspire de Salomé, Ophélie et Cléopâtre.

En 1882 et 1883, Holmès publie trois poèmes symphoniques différents : *Irlande*, *Andromède* et *Pologne*. Ces pièces paraissent sous la forme de réductions pour piano (à deux ou quatre mains) et certaines trouvent très vite une place au concert sous leur forme orchestrale initiale : *Irlande* et *Pologne* sont respectivement créés en mars 1882 et décembre 1883 par Jules Padeloup.

Andromède reste pour sa part dans un carton dont il ne sortira qu'en janvier 1900. L'indéniable influence de Wagner sur son écriture peut expliquer ce contretemps de programmation : détesté par les Parisiens au cours des années 1880, le maître de Bayreuth est devenu incontournable au tournant du siècle. L'œuvre suit pas à pas un long poème en alexandrins rédigé par la compositrice elle-même. Elle s'intéresse particulièrement à la délivrance de l'héroïne – « vierge au cœur pur » livrée au monstre marin pour apaiser la colère divine – par Persée chevauchant Pégase. Les deux dernières strophes explicitent la portée symbolique de cette scène mythologique : l'âme humaine, telle Andromède, peut être libérée.

*Car loin du gouffre où gronde un ressac de désastres,
Loin du monstre Douleur, dévorateur du Jour,
La Poésie ailée et l'immortel Amour
T'emporteront vers les vrais dieux, parmi les astres !*

Mel Bonis ne propose pas de texte permettant de suivre la dramaturgie de ses pièces à programme. Seuls les titres qu'elle leur donne dessinent le territoire imaginaire qu'elles décrivent. À partir du début du siècle, une pléiade de destins féminins guide sa plume : *Phœbé*, *Viviane*, *Salomé*, *Ophélie*, *Le Songe de Cléopâtre* (1909), *Omphale* (1910), *Desdémona* (1913), *Mélisande* (1922). Pensées comme des œuvres autonomes pour piano (à deux ou quatre mains), ces pages n'ont pas toutes été éditées du vivant de la compositrice. Ce n'est qu'au cours des années 2000 que sa descendante – Christine Géliot – en propose une publication moderne dans le cadre d'un cycle nommé *Femmes de légende*. L'époque de ces pièces correspond au moment où Mel Bonis a souhaité parfaire sa formation en écriture orchestrale auprès de Charles Koechlin (1908-1909). Les versions symphoniques de *Salomé*, *Ophélie* et du *Songe de Cléopâtre* peuvent être ainsi datées de cette période (celle d'*Omphale* apparaît sous forme d'esquisse dans ses cahiers d'étude).

Entre orientalisme et symbolisme, la musicienne cinquantenaire s'y montre à l'écoute de son temps et en pleine possession de ses moyens. On ne connaît cependant aucune audition publique de ces versions avant le XXI^e siècle.

Chez Lili Boulanger et Betsy Jolas, la frontière entre musique pure et œuvre à programme devient presque impossible à tracer. Les titres de leurs ouvrages semblent annoncer qu'elles sondent l'affect particulier d'un instant : un moment de la journée ou une saison. Pourtant nulle autre explication ne sera fournie pour préciser l'histoire contée par l'orchestre. Fonctionnant en miroir, *D'un soir triste* et *D'un matin de printemps* (1918) travaillent un même matériau thématique, rythmique et harmonique pour évoquer deux facettes de leur compositrice. Ces pièces pour orchestre, issues de partitions pour ensembles de chambre (duo ou trio), pourraient exprimer l'état d'esprit changeant d'une jeune femme de 24 ans se sachant condamnée par la tuberculose.

À l'effroi face la mort répondraient la vitalité de la jeunesse et l'espoir d'un renouveau, incarné par le printemps. Souhaitait-elle ici la fin de la Grande Guerre ? Rêvait-elle d'une guérison ? Pensait-elle à la reconnaissance que les compositrices françaises avaient conquise, à travers son prix de Rome de 1913 ? Ces partitions la placent en tout cas – stylistiquement et idéologiquement – au seuil d'une nouvelle modernité, aux côtés de Claude Debussy qu'elle précédera de dix jours dans la tombe.

Betsy Jolas a 89 ans quand *A Little Summer Suite* est créé, en juin 2016, par l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Simon Rattle (formation et chef auxquels l'ouvrage est dédié). Un paragraphe introductif sur le site de son éditeur nous dévoile sa démarche, inspirée des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Dans l'été que le titre suggère, la compositrice déambule sans but précis, fixant son attention sur des éléments imprévisibles. Sept mouvements scandent cette visite saisonnière : *Strolling away, Knocks and clocks, Strolling about, Shakes and quakes, Strolling under, Chants and cheers, Strolling home*.

Errer sans but, ne suivre aucun programme : quel meilleur moyen pour se trouver soi-même ? Mais en libérant l'auditeur de toute trame explicative, on lui permet aussi de goûter pleinement à l'expressivité de la composition.

Une Petite Suite d'été

A Little Summer Suite

Un entretien avec Betsy Jolas
par Marina Chiche

Marina Chiche : Comment est-née A Little Summer Suite ?

Betsy Jolas : Tout est parti d'une rencontre assez inattendue avec Sir Simon Rattle alors que j'étais venue en Angleterre entendre l'opéra d'un ami, Julian Anderson. Après la représentation, nous nous sommes retrouvés ensemble à un dîner, nous avons beaucoup parlé (et aussi très bien mangé !). À peine rentrée à Paris, j'ai reçu une commande d'une œuvre pour l'Orchestre philharmonique de Berlin (dont il était le directeur à l'époque). La demande était assez pressée ; or j'avais une autre pièce à finir mais bien sûr, j'ai accepté. Je me suis alors demandé comment écrire une œuvre qui ne me prenne pas trop de temps. J'avais déjà joué avec la notion d'une musique « errante », vagabonde, autrement dit une musique qui semble sans but et qui pourrait donc atterrir n'importe où, n'importe quand.

Cette idée est empruntée aux *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski que j'aime infiniment. Je souscris totalement à ce qu'en dit Debussy*. J'ai d'ailleurs toujours adoré la musique de Moussorgski que j'ai connue très jeune car nous étions l'une des rares familles à posséder un gramophone sur lequel j'écoutais *Boris Godounov* avec Chaliapine dans le rôle-titre !

* « *Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples ; cela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion ; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies — on pourrait dire administratives : cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance.* »

Quelle est la structure de la Suite ?

Il y a sept mouvements : *Strolling away, Knocks and clocks, Strolling about, Shakes and quakes, Strolling under, Chants and cheers*, puis *Strolling home*. C'est un mouvement de marche présenté en quatre versions, dont chacune, sauf la dernière qui termine, mène à un mouvement caractérisé. *Stroll* veut dire se promener tranquillement, pour se détendre. « Été » car j'ai terminé l'écriture de la *Suite* en juin.

Un retour à l'orchestre pour vous ?

Oui, cette pièce a été le point de départ d'autres commandes : une dernière phase en quelque sorte. Outre ma relation très amicale avec Sir Simon Rattle, qui s'amuse de mon grand âge et du fait que j'ai connu absolument tous les grands noms de la musique du XX^e siècle, j'ai reçu un accueil enthousiaste de la part des musiciens à Berlin. D'une façon générale, j'ai toujours veillé dans ma musique à faire plaisir aux interprètes.

Pour cet enregistrement, j'ai beaucoup aimé travailler avec David Reiland. Nous avons déjà collaboré au Conservatoire de Paris sur *Iliade l'amour*, une version remaniée de mon opéra *Schliemann*. On s'est tout de suite très bien entendus.



Lili Boulanger

Étoile filante de la musique française, Julie-Marie Olga Boulanger, dite Lili, est issue d'une famille de musiciens : un grand-père violoncelliste de la Chapelle royale, un père compositeur et professeur de chant au Conservatoire (Ernest Boulanger, prix de Rome en 1835), une mère cantatrice (la comtesse russe Raïssa Mychetska) et une sœur organiste et compositrice (Nadia). La fragilité de sa santé est révélée dès son plus jeune âge : elle contracte une pneumonie à deux ans et restera malade jusqu'à la fin de sa vie. Elle étudie la musique avec sa sœur et reçoit ponctuellement les conseils des grands noms de la musique française qui entourent sa famille (notamment Fauré et Pugno).

En 1909, elle entre au Conservatoire de Paris et se forme à la composition auprès de Caussade, Vidal et Emmanuel. Elle écrit ses premières cantates à partir de 1911 et obtient le prix de Rome en 1913 avec *Faust et Hélène*, devenant ainsi la première femme lauréate de ce concours créé en 1803. La notoriété qu'elle acquiert alors lui permet de signer un contrat d'exclusivité avec l'éditeur italien Ricordi. Malgré ses problèmes de santé, elle part en 1914 à la villa Médicis, mais la déclaration de guerre l'oblige à quitter rapidement Rome pour Nice. Elle y compose le cycle de mélodies *Clairières dans le ciel* ainsi que des psaumes et des pièces instrumentales. Après un second séjour à Rome en 1916, elle rentre en France et meurt en région parisienne d'une tuberculose (en mars 1918) après avoir eu le temps d'achever des œuvres majeures dont le *Pie Jesu* pour voix, orgue, quatuor à cordes et harpe.

Mel Bonis

La carrière de compositrice de Mélanie Domange, née Bonis, bat son plein au cours des vingt ans qui précèdent la Première Guerre mondiale. Ses talents s'expriment alors dans la plupart des domaines musicaux, à l'exception de l'opéra, et les ouvrages les plus salués emploient son instrument de prédilection, le piano. Défendant souvent elle-même ses compositions, elle livre des œuvres pour le clavier – notamment les premières « femmes de légende », *Phœbé*, *Viviane* et *Salomé* en 1909 –, ainsi que des partitions de musique de chambre où la flûte tient un rôle important. Le *Quatuor avec piano n° 1* (1905), écrit dans la veine faurénne, se signale comme son succès le plus franc. Avant de connaître cette notoriété tardive – qui lui permet de devenir la première femme membre du bureau de la Société des compositeurs de musique (1910) –, la musicienne aura été longtemps attachée à son foyer.

Mariée en 1883 à l'industriel Édouard Domange (déjà deux fois veuf), ses devoirs de belle-mère puis de mère la tiennent éloignée de la vie musicale parisienne sans pour autant la réduire au silence : depuis la fin de ses études au Conservatoire (1876-1881, auprès d'Ernest Guiraud, Auguste Bazille et César Franck), elle parvient à faire publier régulièrement des mélodies et des pièces pour piano chez divers éditeurs. La Grande Guerre vient mettre un terme à l'exposition publique de la compositrice qui se consacre ensuite à des œuvres d'inspiration religieuse (pour orgue ou voix) et des ouvrages pédagogiques. Elle laisse à la postérité un grand nombre d'inédits qui démontrent une science de l'écriture et de l'orchestration injustement méconnue de son vivant.

Augusta Holmès

Augusta Holmès brava toutes les conventions, à une époque où la composition n'était pas une activité acceptable pour une femme d'une certaine condition sociale. Dès sa jeunesse, cette Anglo-irlandaise (naturalisée française en 1873), filleule d'Alfred de Vigny, suivit un parcours atypique. Douée pour la musique, mais aussi pour la peinture et la littérature (elle écrira la plupart de ses livrets), elle ne fréquenta jamais le Conservatoire. Elle se forma en privé avec Lambert (harmonie), Klosé (instrumentation) et Sainbris (chant), avant de devenir la disciple de Franck (dont elle n'aurait jamais été la maîtresse, contrairement à ce que d'aucuns colportèrent). Elle entretenit pendant presque vingt ans une liaison avec Catulle Mendès dont elle eut cinq enfants.

Si elle cultiva la miniature, comme d'autres compositrices de son temps, cette admiratrice de Wagner (auquel elle rendit visite en 1869) osa aussi se confronter à la grande forme. Plus de mille musiciens interprétèrent son *Ode triomphale en l'honneur du centenaire de 1789* lors de l'Exposition universelle de 1889. Ses opéras *Astarté*, *Lancelot du lac* et *Héro et Léandre* ne furent jamais représentés de son vivant ; seule *La Montagne noire* connut les honneurs de la scène, en 1895 à l'Opéra de Paris, accueillie avec tiédeur en raison de la misogynie et de l'anti-wagnérisme ambiants. Ses œuvres pour voix et orchestre ainsi que ses poèmes symphoniques témoignent de son goût pour l'Antiquité (*Andromède*, *Prométhée*, *Les Argonautes*) et de sa propension à l'exaltation du sentiment national (*Lutèce*, *Ludus pro patria*, *Irlande*, *Pologne*).



Betsy Jolas et David Reiland,
dans la Grande Salle de l'Arsenal
à Metz



Andromeda (Augusta Holmès)

The Oracle has spoken. The royal victim,
White-skinned Andromeda, chained to the briny rock
By the cruel hands of the sea nymphs,
Is sacrificed to the monster of the abyss.

In the shadows, the black waves rise up, furious,
And the pure-hearted maiden, mingling her wild cry
With the howls of Poseidon, king of the tempest,
Weeps for her beautiful life, cursing the gods.

Behind her closed eyelids, where the dread dream takes shape,
She sees the wrath of Hera, the birth
Of the dragon which the sea spews forth – glaucous, foaming at the maw,
Its gigantic approach terrifying the shore.

Woman, lift up your eyes! Out of the deep azure,
From above, from afar off, from the starry night,
A radiant light speeds to earth,
Swift as an arrow shot from a sure bow.

Nearer! Nearer! Spraying sparks,
The star plunges through the clouds! O vision
Glorious and terrible! O fulguration!
Sword flashes! Joyous cries! Flapping wings!

Helmeted in gold, armoured with splendour, brandishing
The sword of Pallas and riding upon Pegasus,
Before the maiden, her eyes rolling in ecstasy,
Perseus the liberator descends, dazzling!

And the monster, seized by a hideous frenzy,
Leaps upon the calm hero and his divine steed!
But Pallas has sharpened the sword of justice,
And the ocean grows red, and the dragon dies.

Then, pale with hope, soft-limbed Andromeda,
Under the night sky, now blue and filled with stars,
Feels the chains drop from her lovely unveiled body
Which Kronos' grandson touches with trembling fingers.

And the hero grasps the maiden, and on the wings
Of Pegasus, carries her off to the distant fields of heaven
Where rays of light and flames of honey
Crown the lovers with eternal brightness!

*

Human soul, torn from the gaze you wept for,
Tortured by your captive humanity,
Believe in freedom! You shall be freed;
Believe in life! And with tranquil mind you shall live.

For, far from the abyss where catastrophic waves boom,
Far from the monster Grief, devourer of Day,
Winged Poetry and immortal Love
Will bear you to the true gods, amid the stars!

Do we need to know, before hearing a work, whether it was composed by a man or a woman? Does this information change the way we listen? Does it influence our judgment?

It is tempting to introduce a programme devoted to women composers by focusing on their gender and the many difficulties they faced. From their years of training to the reception of their works, they undoubtedly had to fight the expectations of their contemporaries. Woe betide those who expressed the tumult of emotions or showed a desire to turn professional: the press took it upon itself to assert that they had a duty not to overstep the bounds of delicacy and that it was preferable for them to perform in the private sphere rather than make an exhibition of themselves in the concert hall or on the operatic stage. Yet although, by constantly recalling the misogyny of the past, we certainly explain the lack of response to certain ambitious works written by women, we also contribute to the spread of those very prejudices. Women are assigned a separate place in the aesthetic space.

Do we ask listeners to recordings featuring only the music of male composers – that is to say, virtually every disc that gets released – to hear in them the voice of triumphant masculinity?

With the works selected for this recording by the Orchestre national de Metz Grand Est, we enter the realm of so-called 'programme music'. Composers proclaim therein their ability to depict, through purely aural means, a non-musical subject. Works of this kind were popular with a vocal minority of European Romantic composers, who saw them as a way of escaping the rigidity of classical forms while at the same time striving for a synthesis of the arts. A poem, a narrative, a painting, a scene from a play or even a sculpture could be used as the basis for the score of a symphonic poem. The notion of programme music was coined in the first part of the nineteenth century, but it can also be applied to earlier works: Antonio Vivaldi's *The Four Seasons* (1725), for example, was already based on a series of four sonnets tracing the course of a year through changing climatic conditions.

As this trend spread from Germany across the western aesthetic landscape, it met with fervent detractors: the proponents of 'pure music' took the view that their art had nothing to express and needed no external prop to touch its audience.

France fully embraced the symphonic poem at the beginning of the Third Republic, when it had become necessary to rebuild the nation's musical identity after the defeat of Sedan and the episode of the Paris Commune. A generation of composers seized on the genre in order to open up new horizons and counteract the triumph of Germany in the field of stylistic modernity. From Camille Saint-Saëns's *Danse macabre* (1874) to Paul Dukas's *L'Apprenti Sorcier* (1894), dozens such pieces were performed in Parisian concert associations. César Franck was very active in this field: *Les Éolides* (1875), *Le Chasseur maudit* (1883), *Les Djinns* (1885) and *Psyché* (1887) continued a process of reflection that he had begun in 1847 with *Ce qu'on entend sur la montagne*, based on a poem by Victor Hugo. Hence we should not be surprised to see Augusta Holmès and Mel Bonis, both pupils of Franck, also following this path. At a time when Richard Strauss was exploring the destinies of Don Juan, Macbeth, Till Eulenspiegel and Zarathustra, one of these women was orchestrating the myth of Andromeda while the other drew inspiration from Salome, Ophelia and Cleopatra.

In 1882 and 1883, Holmès published three symphonic poems: *Irlande*, *Andromède* and *Pologne*. They were issued in piano reductions (for two or four hands) and two of the three swiftly found a niche in the concert hall in their initial orchestral form: *Irlande* and *Pologne* were premiered by Jules Pasdeloup in March 1882 and December 1883 respectively. But *Andromède* remained in the bottom drawer until January 1900. The undeniable influence of Wagner on its style may explain why it failed to enter concert programmes at once: the Master of Bayreuth was detested by Parisian audiences in the 1880s, but had become impossible to ignore by the turn of the century. The work follows step by step a long poem in alexandrines written by the composer herself. It focuses more especially on the rescue of the heroine – a ‘pure-hearted maiden’ abandoned to the sea monster to appease the wrath of the gods – by Perseus, riding his flying horse Pegasus. The last two stanzas explain the symbolic significance of this mythological scene: the human soul, like Andromeda, can be liberated –

*For, far from the abyss where catastrophic waves boom,
Far from the monster Grief, devourer of Day,
Winged Poetry and immortal Love
Will bear you to the true gods, among the stars!*

Mel Bonis does not provide a text enabling the listener to follow the dramaturgy of her programmatic works. Only the titles she gives them outline the imaginary territory they describe. From the beginning of the century onwards, a pleiad of female destinies guided her pen: *Phœbé*, *Viviane*, *Salomé*, *Ophélie*, *Le Songe de Cléopâtre* (1909), *Omphale* (1910), *Desdémona* (1913), *Mélisande* (1922). These pieces, conceived as autonomous compositions for piano (for two or four hands), were not all published during Bonis's lifetime. It was only in the early 2000s that her descendant Christine Géliot presented a modern edition of them, within the framework of a cycle she named *Femmes de légende*. These pieces were written at the time when Mel Bonis sought to round off her orchestrational skills with Charles Koechlin (1908-09). The orchestral versions of *Salomé*, *Ophélie* and *Le Songe de Cléopâtre* can thus be dated to this period (there is also a sketch for an orchestration of *Omphale* in her notebooks).

In an idiom navigating between Orientalism and Symbolism, the fifty-year-old composer shows herself to be in tune with the times and in full command of her resources. Yet we know of no public performances of these versions before the twenty-first century.

With Lili Boulanger and Betsy Jolas, the boundary between pure and programmatic music becomes almost impossible to delineate. The titles of their works seem to announce that they are probing the specific affect of a moment: a time of day or a season. Yet no further explanation is given for the story related by the orchestra. *D'un soir triste* and *D'un matin de printemps* (On a sad evening and On a spring morning, 1918) function like a mirror image, using the same thematic, rhythmic and harmonic material to evoke two contrasting facets of their composer. These orchestral pieces, derived from works for chamber ensembles (duo or trio), might well express the shifting mental state of a young woman of twenty-four who was aware that she was terminally ill with tuberculosis.

Fear of death is answered, as it were, by the vitality of youth and the hope of renewal, embodied by spring. Was she wishing for an end to the Great War here? Was she dreaming she might recover? Was she thinking of the recognition that French women composers had gained thanks to her Prix de Rome in 1913? Whatever the case may be, these scores place her, stylistically and ideologically, on the threshold of a new modernity, alongside Claude Debussy, who died only ten days after her.

Betsy Jolas was eighty-nine years old when *A Little Summer Suite* was premiered in June 2016 by the Berliner Philharmoniker under the direction of Simon Rattle (the orchestra and conductor to whom the work is dedicated). An introductory paragraph on her publisher's website reveals her approach, inspired by Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*. In the summer suggested by the title, the composer strolls around with no precise object in mind, fixing her attention on unpredictable elements. Seven movements punctuate this seasonal evocation: *Strolling away, Knocks and clocks, Strolling about, Shakes and quakes, Strolling under, Chants and cheers, Strolling home*.

Wandering aimlessly, following no programme: what better way to find oneself? But by freeing her listeners from any explanatory framework, Betsy Jolas also allows them to enjoy her work's expressiveness to the full.

A Little Summer Suite

An interview with Betsy Jolas
by Marina Chiche

Marina Chiche: How did A Little Summer Suite come into being?

Betsy Jolas: It all started with a rather unexpected meeting with Sir Simon Rattle when I went over to England to hear an opera by a friend of mine, Julian Anderson. After the performance, we found ourselves together at a dinner, where we talked a lot (and ate very well too!). As soon as I got back to Paris, I was commissioned to write a work for the Berlin Philharmonic Orchestra (of which he was principal conductor at the time). The request was quite urgent, and I had another piece to finish, but of course I accepted. I then asked myself how I could write a work that wouldn't take up too much time. I had already been toying with the notion of 'wandering', itinerant music, in other words music that seems aimless and could therefore land anywhere, at any time.

This idea is borrowed from Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, which I utterly adore. I totally agree with what Debussy* said about him. Actually, I've always loved Mussorgsky's music, which I got to know at a very early age because we were one of the few families to own a gramophone, on which I used to listen to *Boris Godunov* with Chaliapin in the title role!

** 'Never has a more refined sensibility expressed itself through such simple means. It resembles the art of an inquisitive savage who discovers music at every step taken by his emotions. Nor is there ever any question of such a thing as "form", or at least, that form is so manifold that it is impossible to relate it to established, one might say "official" forms: it is held together and composed by small successive touches, linked by a mysterious bond and by a gift of luminous clairvoyance.'*

What is the structure of the suite?

There are seven movements: *Strolling away*, *Knocks and clocks*, *Strolling about*, *Shakes and quakes*, *Strolling under*, *Chants and cheers*, then *Strolling home*. It's a walking movement, presented in four versions, each of which, except for the final one, leads to a movement with a specific character. The idea of 'strolling' is a leisurely walk that you take for relaxation. The reason for the 'Summer' is that I finished writing the suite in June.

So this meant a return to the orchestra for you?

Yes, this piece was the starting point for other commissions: a final phase, you might say. In addition to my very friendly relationship with Sir Simon Rattle, who is amused by my great age and the fact that I have known absolutely all the great names in twentieth-century music, I received an enthusiastic welcome from the musicians in Berlin. Generally speaking, I've always done my best to make performers happy in my music.

For this recording I really enjoyed working with David Reiland. We had already collaborated at the Paris Conservatoire on *Iliade l'amour*, a revised version of my opera *Schliemann*. We got on very well right from the start.



Lili Boulanger

A meteoric star of French music, Julie-Marie Olga Boulanger, known as Lili, was born into a family of musicians: her grandfather played cello at the Chapelle Royale, her father was a composer and professor of singing at the Paris Conservatoire (Ernest Boulanger, Prix de Rome in 1835), her mother was a singer (the self-styled Russian princess Raïssa Myshetskaya) and her sister was an organist and composer (Nadia). She suffered frail health from a very young age: she caught pneumonia when she was two and remained sickly until the end of her life. She studied music with her sister and received guidance from time to time from the great names of French music who moved in her family circle (particularly Fauré and Pugno).

In 1909, she entered the Paris Conservatoire and studied composition under Caussade, Vidal and Emmanuel. Her first cantatas date from 1911 and she was awarded a Premier Prix de Rome in 1913 for *Faust et Hélène*, becoming the first woman to win the competition since its foundation in 1803. The renown she enjoyed as a result allowed her to obtain an exclusive contract with the Italian publisher Ricordi. Despite her health problems, she left for the Villa Medici in 1914, but the outbreak of World War One forced her to leave Rome rapidly for Nice. There she composed the song cycle *Clairières dans le ciel* as well as some psalms and instrumental pieces. After a second stay in Rome in 1916, she returned to France and died of tuberculosis in the Paris area (in March 1918) having had the time to complete a number of major works, including the *Pie Jesu* for voice, organ, string quartet and harp.

Mel Bonis

The compositional career of Mélanie Domange, née Bonis, was in full swing in the twenty years leading up to the First World War. Her talents spanned nearly all the musical genres, with the exception of opera, and her most acclaimed works used her own favourite instrument, the piano; she often performed them herself in public. In addition to works for solo piano – including the first of her ‘Femmes de légende’ series, *Phœbé*, *Viviane* and *Salomé*, in 1909 – she also wrote chamber pieces in which the flute played an important role. Her Piano Quartet no.1 (1905), written in a Faurean vein, was her biggest success. Before achieving this belated fame – which enabled her to become the first woman on the committee of the Société des Compositeurs de Musique (1910) – Mel Bonis had long been confined to the domestic sphere.

After she married the industrialist Édouard Domange (already twice widowed) in 1883, her duties as a stepmother and then as a mother kept her away from Parisian musical life, albeit without silencing her: after completing her studies at the Paris Conservatoire (1876-81, with Ernest Guiraud, Auguste Bazille and César Franck), she managed to have songs and piano pieces printed by various publishers. However, the Great War put an end to her public exposure as a composer, and she then devoted herself essentially to works of religious inspiration (for organ or voice) and teaching pieces. She left a large number of unpublished works that reveal a skilled composer and orchestrator, unjustly neglected in her lifetime.

Augusta Holmès

Augusta Holmès flouted convention at a time when composition was not an acceptable activity for a woman of a certain social status. From an early age, this Anglo-Irishwoman (naturalised French in 1873), who was the god-daughter of Alfred de Vigny, followed an atypical career path. With a talent for music, but also for painting and literature (she wrote most of her libretti), she never attended the Paris Conservatoire. She took private lessons with Lambert (harmony), Klosé (orchestration) and Sainbris (voice), before becoming a disciple of Franck (although, contrary to the claims of several rumourmongers, she was never his mistress). For almost twenty years she was in a relationship with Catulle Mendès, with whom she had five children.

Although she favoured musical miniatures, like other female composers of her time, this admirer of Wagner (whom she visited in 1869) also dared to tackle large forms. More than a thousand musicians performed her *Ode triomphale en l'honneur du centenaire de 1789* at the Exposition Universelle of 1889. Her operas *Astarté*, *Lancelot du lac* and *Héro et Léandre* were never performed during her lifetime; only *La Montagne noire* received a stage performance, in 1895, at the Paris Opéra, although it was received unenthusiastically on account of the misogyny and anti-Wagnerism that prevailed at the time. Her works for voice and orchestra as well as her symphonic poems show her fondness for the ancient world (*Andromède*, *Prométhée*, *Les Argonautes*) and her marked tendency to extol national sentiment (*Lutèce*, *Ludus pro patria*, *Irlande*, *Pologne*).





PLAGES CD
TRACKS









PLAGES CD
TRACKS





David Reiland

Directeur musical et artistique de l'Orchestre national de Metz Grand Est

Né en Belgique, David Reiland est diplômé en saxophone, direction d'orchestre et composition du Conservatoire de Bruxelles et du Mozarteum de Salzbourg. Il est directeur musical et artistique de l'Orchestre national de Metz Grand Est depuis septembre 2018 et a été reconduit dès 2020 pour un deuxième mandat jusqu'en 2024. Sous son impulsion, l'orchestre a élargi son rayonnement et son répertoire, des œuvres classiques qu'il affectionne particulièrement aux compositeurs d'aujourd'hui, avec toujours une attention forte à la musique française.

Directeur musical du Sinfonietta de Lausanne depuis 2017, il est nommé en 2019 premier chef invité de l'Orchestre symphonique de Munich tandis qu'en août 2020, l'Orchestre symphonique de Düsseldorf, avec lequel il a une relation particulière depuis la saison 2017-2018, lui a attribué le titre de « Schumanngast ». Formé pendant trois ans en tant qu'assistant de l'Orchestra of the Age of Enlightenment auprès de Sir Simon Rattle et de Sir Roger Norrington, David Reiland a également été directeur musical et artistique de l'Orchestre de Chambre du Luxembourg de 2012 à 2017.

Il est régulièrement invité à l'Opéra de Leipzig et au Korean National Opera, à l'Orchestre national de Belgique ainsi qu'au Royal Philharmonique de Liège, à l'Opera Ballet Vlaanderen et à l'Orchestre symphonique des Flandres. Après avoir fait ses débuts au Concertgebouw d'Amsterdam et au Konzerthausorchester de Berlin, il a dirigé fin 2021 *La Flûte enchantée* au Komische Oper Berlin et *Les Pêcheurs de perles* au Grand Théâtre de Genève.

Depuis le 1er janvier 2022, David Reiland est aussi directeur artistique du Korean Symphony Orchestra pour une durée de 3 ans.

David Reiland

Artistic and Music Director of the Orchestre national de Metz Grand Est

Born in Belgium, David Reiland holds diplomas in saxophone, conducting and composition from the Royal Conservatory of Brussels and the Salzburg Mozarteum. He has been Music Director and Artistic Director of the Orchestre national de Metz since September 2018 and was reappointed in 2020 for a second term until 2024. Under his leadership, the orchestra has broadened its scope and repertory, from the Classical works of which he is particularly fond to today's composers, while still retaining a strong focus on French music.

David Reiland has been Music Director of the Sinfonietta de Lausanne since 2017, and was appointed Principal Guest Conductor of the Münchner Symphoniker in 2019, while in August 2020 the Düsseldorfer Symphoniker, with which he has had a special relationship since the 2017/18 season, awarded him the title of 'Schumannsgast'. He trained for three years as assistant conductor to The Orchestra of the Age of Enlightenment under Sir Simon Rattle and Sir Roger Norrington, and was subsequently Music Director and Artistic Director of the Orchestre de Chambre du Luxembourg from 2012 to 2017.

He is a regular guest with Oper Leipzig, Korean National Opera, the National Orchestra of Belgium, the Liège Royal Philharmonic, Opera Ballet Vlaanderen and the Flanders Symphony Orchestra. After making his debut at the Amsterdam Concertgebouw and with the Konzerthausorchester Berlin, at the end of 2021 he conducted *Die Zauberflöte* at the Komische Oper Berlin and *Les Pêcheurs de perles* at the Grand Théâtre de Genève.

Since 1 January 2022, David Reiland has also been Artistic Director of the Korean Symphony Orchestra for a period of three years.

Orchestre national de Metz Grand Est

L'Orchestre national de Metz devient Orchestre national de Metz Grand Est. S'il exerce une partie importante de son activité à Metz, l'orchestre assume également un rôle essentiel à l'échelle de la Région Grand Est. Ce nouveau nom valorise ainsi le travail important de diffusion et d'éducation artistique et culturelle développé depuis plusieurs années sur le territoire régional. La phalange messine est également un formidable outil pour véhiculer, de par son activité à l'échelle nationale, transfrontalière et internationale, l'identité d'une Région Grand Est terre de création et d'excellence musicale !

Fondé en 1976, l'Orchestre national de Metz Grand Est est en résidence permanente à l'Arsenal et dispose de sa propre Maison de l'Orchestre où il effectue ses répétitions. Sous la direction artistique et musicale de David Reiland, il donne, avec ses 72 musiciens, environ 85 concerts et représentations par an sur tout le territoire du Grand Est, sa région d'attache, mais aussi en France et à l'étranger. Labellisé « orchestre national en région », il fait partie depuis 2016 de la Cité musicale-Metz qui, avec les salles messines de l'Arsenal, la BAM et les Trinitaires, constitue un projet ambitieux de maison de toutes les musiques et de la danse, pour tous les publics. L'éducation artistique et culturelle, la démocratisation culturelle et l'inclusion sociale sont au cœur des priorités de l'orchestre qui met en œuvre, au sein de l'Eurométropole de Metz mais aussi sur le territoire régional, de nombreuses activités à destination des scolaires ainsi que des publics plus éloignés de la musique.

L'Orchestre national de Metz Grand Est est administré par un syndicat mixte réunissant la Ville de Metz, la Région Grand Est et l'Eurométropole de Metz. L'Etat (DRAC Grand Est) participe également à son financement.

Orchestre national de Metz Grand Est

The Orchestre national de Metz has become the Orchestre national de Metz Grand Est. While a substantial part of its activity takes place in Metz, the orchestra also plays an essential role in the Grand Est Region. This new name therefore lays emphasis on the important programme of dissemination and artistic and cultural outreach that has been developed in the region over the past few years. The Metz orchestra is also a formidable tool for conveying, through its activity on the national, cross-border and international levels, the identity of the Grand Est Region as a land of creation and musical excellence!

The Orchestre national de Metz Grand Est, founded in 1976, is in permanent residence at the Arsenal and has its own Maison de l'Orchestre where it rehearses. Under the artistic and musical direction of David Reiland, its seventy-two musicians give around eighty-five concerts and performances per year throughout its home region, the Grand Est, elsewhere in France and abroad. It holds the label of 'orchestre national en région', and since 2016 has been part of the Cité musicale-Metz, which, along with the three Metz Concert halls Arsenal, BAM and Trinitaires, constitutes an ambitious project as a home for all kinds of music and dance, aimed at all audiences. Artistic and cultural outreach, cultural democratisation and social inclusion are at the heart of the orchestra's priorities: it organises numerous activities for schoolchildren and audiences who are less familiar with music within the Metz Metropolitan Area (Eurométropole) and elsewhere in the region.

The Orchestre national de Metz Grand Est is administered and financially supported by a joint commission (*syndicat mixte*) comprising the City of Metz, the Grand Est Region and Metz Metropolitan Area. The French State (DRAC Grand Est) also contributes to its funding.



© La Prima Volta 2021 & © La Dolce Volta 2023

Enregistré dans la Grande Salle de l'Arsenal / Cité musicale-Metz
du 26 au 30 octobre 2021

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, montage et mixage : Frédéric Briant

Direction artistique : Dominique Daigremont

Textes :

Étienne Jardin, directeur de la recherche et des publications du Palazzetto Bru Zane

Biographies issues de *Bru Zane Mediabase*

Marina Chiche

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)

Photos : Christophe Urbain

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

ladolcevolta.com

LDV103



orchestre
national de
metz grand est