



Betsy Jolas

Accroche Note

Ventosum vocant





Betsy Jolas (née en 1926)

Ventosum vocant

Quatuor VI avec clarinette (1997) 9'05

Pour clarinette et trio à cordes

Éditions Billaudot/Dédicace : pour le 10^e anniversaire de l'Ensemble FA – Crédit : pour M. Caroli et A. Angster (Paris), Ensemble FA

Ensemble Accroche Note : Armand ANGSTER, *clarinette* • Marie-Pierre VENDÔME, *violon* • Laurent CAMATTE, *alto* • Christophe BEAU, *violoncelle*

Motet IV *Ventosum vocant* (2002)

23'48
(in stile rappresentativo) sopra una lettera del Petrarca che narra l'ascensione al monte Ventoso (1337)

Pour soprano, flûte, clarinette, violon, violoncelle, harpe

- | | |
|------------------------------|-------|
| <input type="checkbox"/> I. | 14'04 |
| <input type="checkbox"/> II. | 9'44 |

Éditions Leduc/Commande de l'État/Dédicace : à Accroche Note – Crédit : 12 juillet 2002, centre Acanthes, Villeneuve-lès-Avignon, Françoise Kubler, ensemble Accroche Note
Ensemble Accroche Note : Françoise KUBLER, *soprano* • Armand ANGSTER, *clarinette* • Mario CAROLI, *flûte* • Marie-Violaine CADORET, *violon* • Christophe BEAU, *violoncelle* • Élodie ADLER, *harpe*

Lovemusic (2005) 12'13

Pour flûte et clarinette basse

Commande Accroche note, avec la collaboration de la Sacem/Dédicace : pour M. Caroli et A. Angster (Paris), Ensemble FA – Crédit : 18 avril 2006, Syracuse University, USA, Armand ANGSTER et Mario CAROLI

Ensemble Accroche Note : Mario CAROLI, *flûte* • Armand ANGSTER, *clarinette basse*

Trio *Les heures* (1990) 20'22

Pour violon, alto et violoncelle

- | | |
|-------------------------------|------|
| <input type="checkbox"/> I. | 4'07 |
| <input type="checkbox"/> II. | 2'40 |
| <input type="checkbox"/> III. | 4'26 |
| <input type="checkbox"/> IV. | 2'50 |
| <input type="checkbox"/> V. | 6'19 |

Éditions Leduc/Commande de l'État/Dédicace : pour le Trio à Cordes de Paris
Crédit : 14 mai 1991, salle Gaveau (Paris), Trio à cordes de Paris
Ensemble Accroche Note : Marie-Pierre VENDÔME, *violon* • Laurent CAMATTE, *alto* • Christophe BEAU, *violoncelle*

« On voit très bien comment c'est fait », cette phrase d'un aîné, à propos d'un passage d'une des premières compositions de Betsy Jolas, dont elle pensait pouvoir être fière, aura été décisive. « C'est affreux, pensa-t-elle, eh bien, désormais on ne le verra plus! »... et elle a tenu parole. Signe que la remarque avait touché un point sensible : la distinction entre le bien fait, qu'elle avait atteint, et le beau qu'elle cherchait au-delà, et qu'elle venait donc de manquer. Car la beauté n'est qu'un masque si l'on peut percer le secret de sa puissance. Et Betsy Jolas a toujours voulu écrire de la belle musique même à une époque, les années cinquante, où le souci de cohérence structurelle passait souvent avant celui du résultat acoustique.

« Ce refus d'écrire des choses laides, dit-elle, vient en fait de ma fréquentation des musiciens de la Renaissance », précisant en une autre occasion : « Ce que je veux transmettre c'est une certaine passion, et cette quête de beauté à laquelle j'ai avoué croire, ce qui n'est pas si courant aujourd'hui. C'est peut-être là une passion bien féminine : je recherche la beauté sous toutes ses formes, j'aime m'habiller, mettre des bijoux... La beauté, pour moi, est aussi ornement, et c'est peut-être un aspect de ce qui restera de ma musique. Mais ce n'est pas le seul, heureusement, et je veux éviter que ce symbole trop voyant masque chez moi tout le reste. »¹

La beauté n'en est pas moins là et elle rend la tâche difficile à qui voudrait la cerner par des mots. Betsy Jolas, peu prodigue de commentaires sur ses œuvres, s'en est justifiée : « Ma musique, c'est moi, dans ce monde, et la façon dont j'en témoigne, c'est en musique. Tout ce que je peux dire sur ma musique ne sera jamais de la musique ». Du moins, parce qu'elle est si intimement proche de l'être qui l'a créée, cette musique qui ne s'explique pas peut être intuitivement comprise par ceux que Berlioz nommait « les êtres doués de sensibilité » à qui il s'adressait, lui aussi, en priorité.

Pour autant la musique de Betsy Jolas ne se laisse pas toujours facilement apprivoiser. On ne s'approprie pas la beauté, d'une façon générale, et celle-là moins que d'autres. Charmeuse sans complaisance, secrète, elle peut être abrupte, volatile, elle exige qu'on aille vers elle. Si Betsy Jolas était née en 1966 elle écrirait sans doute une tout autre musique (son langage, du moins, serait différent, pas le contenu) mais elle appartient à la génération de Pierre Boulez, de Luigi Nono et Luciano Berio, de Karlheinz Stockhausen, de György Ligeti. Pour elle, comme pour eux, Anton Webern a été, avec le Debussy de Jeux, l'Oméga de la modernité. Comme eux, elle a donc creusé son sillon hors des terres de la tonalité, mais son Alpha à elle s'appelait Roland de Lassus.

Elle évoque sans nostalgie, le temps où, de retour des États-Unis (où elle avait poursuivi ses études pendant la guerre) « dans une perspective disons gauchiste, j'avais la volonté d'écrire des choses simples, accessibles, des hymnes à chanter dans les manifestations »³. En revanche elle n'a jamais fait la guerre aux octaves ; la douceur des tierces, la placidité des secondes majeures ont toujours trouvé place dans sa musique et même le triton, surexploité dans l'écriture atonale pour déstabiliser

‘We see very well how it's done.’ This phrase, coming from an elder and concerning a passage from one of Betsy Jolas's earliest compositions (of which she thought she could be proud), will have been decisive. ‘It's terrible,’ thought she. ‘Well, then, from now on it won't be seen!... And she kept her word. A sign that the remark had touched a sensitive spot: the distinction between the well-made, which she had achieved, and the beautiful, which she was seeking beyond and therefore had just missed. For beauty is only a mask if you can pierce the secret of its power. And Betsy Jolas has always wanted to write beautiful music, even at a time – the 1950s – when the concern for structural coherence often took precedence over the acoustic result.

‘This refusal to write ugly things,’ said she, ‘in fact comes from my frequenting musicians of the Renaissance.’ As she specified on another occasion: ‘What I wish to transmit is a certain passion and this quest for beauty in which I avowed believing, which is not so common these days. That's perhaps a very female passion: I'm looking for beauty in all its forms, I like to dress up, put on jewellery... Beauty, for me, is also ornament, and that is perhaps an aspect of what will remain of my music. But it is not the only one, fortunately, and I want to avoid this overly-conspicuous symbol masking all the rest in me.’¹

Beauty is no less there and makes the task difficult for whomever might want to define or delimit it with words. Betsy Jolas, hardly unstinting in commentaries on her works, justified herself as follows: ‘My music is me in this world, and the way I bear witness to it is in music. Anything I can say about my music will never be music’². At least, since it is so intimately close to the person who created it, this music, which does not explain itself, can be understood intuitively by those whom Berlioz called ‘beings endowed with sensitivity’ and to whom, he too, addressed himself in priority.

For all that, Betsy Jolas's music is not always easy to get on with. One does not generally appropriate beauty, and this beauty even less than others. A non-indulgent, secret charmer, she can be brusque or volatile and demands that others go towards her. If Betsy Jolas had been born in 1966 she would doubtless have written a completely different kind of music (her language, at least, would be different – not the content), but she belongs to the generation of Pierre Boulez, Luigi Nono, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen and György Ligeti. For her as for them, Anton Webern was, along with the Debussy of Jeux, the Omega of modernity. Like them, she therefore ploughed her furrow beyond the lands of tonality, but her own Alpha was named Roland de Lassus.

Without nostalgia, she evokes the time when, upon returning from the United States (where she had continued her studies during the war), ‘in a perspective, let's say “leftist”, I intended to write simple, accessible things, anthems to be sung at demonstrations’³. On the other hand, she never made war on octaves; the gentleness of thirds and the placidity of major seconds always found a place in her music. Even the tritone, overexploited in atonal writing to destabilize the har-

biliser l'assise harmonique, s'entend souvent sous sa plume comme l'addition d'une tierce majeure et d'une seconde majeure. Les tensions et les détentes (harmoniques, rythmiques), les centres d'attraction autour d'une note centrale, sont des éléments dont elle n'a jamais voulu priver son langage.

Seulement tout va très vite chez Betsy Jolas, à peine est-on installé qu'elle nous entraîne ailleurs. C'est son tempérament, sans doute : pour la suivre il faut une grande capacité de concentration dans l'instant et être prêt à saisir tout ce qui arrive, ces petits riens qui vont remettre en cause les règles du jeu.

Ce n'est pas sans raison qu'elle considère que la composition d'une de ses œuvres dont le succès a confirmé l'exceptionnelle réussite, son *Quatuor II* pour soprano colorature et trio à cordes (créée au Domaine Musical par Mady Mesplé et le Trio à cordes français en mars 1966), été une étape si décisive. Elle y a fait l'expérience que l'intrusion d'un élément étranger — une voix de soprano parmi les cordes — en rendant la fusion impossible, devenait un élément moteur : ni tout à fait autre ni tout à fait semblable, la ligne vocale pouvait inspirer ou contrarier celle des instruments et réciproquement. Et, de ces impossibles imitations, naissait une forme en perpétuelle évolution : s'il n'y avait plus de thème identifiable, comme dans la musique tonale, la transformation devenait le thème, dans la mesure où c'est l'élément auquel l'oreille s'accrochait pour savoir ce qui reste, ce qui change et comment.

L'étape suivante sera le retour à la forme en plusieurs mouvements si délaissée dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le fil dramatique très tenu qui relie, par exemple, les six mouvements de la *Suite lyrique* de Berg ou les vingt-quatre lieder du *Voyage d'hiver* de Schubert, au-delà du texte, la fascinait. Les cinq mouvements du *Quatuor IV* (1989), en deux minutes et demie, étaient un début de solution.

C'est avec le trio *Les Heures* (composé en 1990 pour le 25^e anniversaire du Trio à cordes de Paris qui l'a créé le 14 mai 1991) que Betsy Jolas allait maîtriser la forme en plusieurs mouvements et, du même coup surmonter l'impossibilité de répondre à la commande d'écrire un trio pour les cordes seules qui l'avait amenée, en 1964, à y adjoindre une voix, le trio devenant le Quatuor II avec soprano. Elle s'était servie alors de la voix, élément perturbateur, pour dynamiser cet ensemble trop homogène. À présent c'est l'éclatement de la forme en cinq mouvements qui stimulait son invention. Le quatrième partenaire, l'inspirateur omniprésent quoique presque imperceptible, ne serait-il pas l'ensemble des éléments secrets (harmoniques, rythmiques, mélodiques) qui se retrouvent de l'un à l'autre des cinq mouvements, les nourrissent et les dérangent ?

Les heures dont il est question ne sont pas celles de l'horloge, mais « *les Riches Heures de toute une vie passée à l'écoute de ce monde* », un livre d'heures. Betsy Jolas n'en dira pas davantage sauf sur l'origine d'un motif récurrent, particulièrement net dans le premier mouvement : un tremolo-glisando/crescendo-diminuendo inspiré par le passage d'une voiture solitaire en pleine

monic foundation, is often heard like the addition of a major third or a major second. The tensions and easing (harmonic, rhythmic), and the centres of attraction round a central note are elements that she never wished to exclude from her language.

The only thing is, everything goes quite quickly with Betsy Jolas — barely are we settled than she drags us off somewhere else. That is her doubtless her temperament; keeping up with her requires a considerable capacity for concentration there and then and being ready to seize everything that comes along, those trifles that are going to call the rules of the game into question.

It is not without reason that she considers the composition of one of her works, whose success confirmed the exceptional accomplishment, her Quartet II for soprano coloratura and string trio (premiered at the Domaine Musical by Mady Mesplé and the French String Trio in March 1966), was such a decisive step. Here, she experimented with the intrusion of a foreign element — a soprano voice amongst the strings —, making fusion impossible, and this became a driving element: neither completely different nor completely similar, the vocal line could inspire or thwart that of the instruments and reciprocally. And, from these impossible imitations resulted a form in perpetual evolution: while there was no longer any identifiable theme, as in tonal music, transformation became the theme, to the degree that it was the element to which the ear clung to know what remained, what changed and how.

The following step would be the return to the multi-movement form that had fallen out of favour in the latter half of the 20th century. She was fascinated by the highly tenuous dramatic thread that links, for example, the six movements of Berg's Lyric Suite or the 24 lieder in Schubert's Winterreise, beyond the text. The five movements of Quartet IV (1989), in two and a half minutes, were the beginning of a solution.

It was with the Trio *Les Heures* (The Hours) — composed in 1990 for the 25th anniversary of the Paris String Trio, which gave the first performance on 14 May 1991 — that Betsy Jolas would master the multi-movement form and, at the same time, surmount the impossibility of writing to a commission for string trio alone which had led her, in 1964, to add a voice, the trio thereby becoming the Quartet II with soprano. At the time, she had used the voice, a disruptive element, to energize this overly homogenous ensemble. At present, it is the explosion of the form into five movements that stimulated her spirit of invention. Would not the fourth partner, the omnipresent — yet almost imperceptible — inspirer, be the whole of the secret elements (harmonic, rhythmic, melodic) which are found from one to the next of the five movements, feeding and disturbing them?

The hours in question are not those of the clock but of *Les Riches Heures de toute une vie passée à l'écoute de ce monde*, a book of hours. Betsy Jolas will say no more about it other than the origin of a recurrent motif, particularly clear in the first movement: a tremolo-glissando/crescendo-diminuendo inspired by a solitary automobile passing beneath her windows in the middle

nuit sous ses fenêtres. La dimension symbolique l'emporte naturellement sur l'aspect anecdotique. Les retours sont imprévisibles, à peine perceptibles parfois et toujours différents.

Toute tentative de cerner par des mots l'architecture ou le propos d'une œuvre de Betsy Jolas est vouée à l'échec mais on peut tenter d'aiguiser l'intérêt en attirant l'attention sur le point de départ du premier mouvement : une harmonie, formée des six sons de la gamme par ton, qui se déforme et se transforme peu à peu. Le second mouvement est placé sous le signe du trémolo : poursuites, oppositions de dynamiques puis de registres, rencontres (homorhythme) ; l'équilibre est celui des contrastes. Le troisième mouvement, essentiellement lyrique, privilégie le chromatisme expressif du demi-ton (Ré dièse/mi ; si bémol/la, notamment) et des glissements d'une hauteur à une autre. La mélodie du violon, dans le registre médium, marque le sommet de l'expression, puis la matière se dissout. On retrouvera dans le quatrième mouvement des éléments déjà entendus et d'autres, comme ces successions de doubles cordes, par groupe de (plus ou moins) trois qui contribuent au caractère allant. Le propos du final est posé dès l'abord : l'unisson, quitté, perdu, retrouvé, amalgamé (l'hétérophonie), et qui se présente aussi sous l'aspect de la simultanéité rythmique. Plus que jamais, naturellement, les références aux mouvements précédents se recommandent à notre attention.

Quatuor VI, "avec clarinette", composé en 1997 pour les dix ans de l'Ensemble Fa, renouvelle encore la problématique du Quatuor II avec voix : « Qui fait quoi, quand, où ? Qui mène, qui suit, qui propose, qui dispose, etc. ? », résume Betsy Jolas. Mais, de son propre aveu, la clarinette est devenue principale, une obligation pour qu'elle fasse le poids face aux trois cordes. Il s'agit donc d'un concertino de chambre en un mouvement. Pendant les douze premières mesures, les cordes tissent une placide succession d'accords de trois sons sur laquelle la clarinette, élément perturbateur, va semer des suggestions thématiques. À la fin les cordes commencent à la suivre en imitation. Il serait trop simple d'affirmer que chacune des sections va développer certaines caractéristiques du premier solo de clarinette (trille, appoggiatures, notes piquées, intervalles, etc.) avec des retours périodiques des accords de trois sons, mais si l'on sait écouter ce qui passe d'un instrument à l'autre, suivre les moments où tous se rejoignent sur un rythme, une hauteur ou un mode de jeu, on est sûr d'entrer au cœur de cette œuvre, l'une des plus immédiatement séduisantes de son auteur.

De *Lovemusic*, achevée en septembre 2005 et créée le 18 avril 2006 à l'université de Syracuse (USA) par ses dédicataires, Mario Caroli et Armand Angster, Betsy Jolas dit seulement « C'est une belle histoire d'amour contée en musique ; une parmi bien d'autres... La vôtre, peut-être ». Il ne s'agit pas pour autant d'un récit chronologique, plutôt de la mise en présence de deux principes contrastants et complémentaires, comme le Yin et le Yang de la philosophie chinoise. La clarinette basse, qui déroule sa mélodie avec une espèce de bonhomie, suscite de brèves exclamations étouffées de la flûte. La clarinette s'en trouve quelque peu perturbée, la flûte le remarque, change

of the night. The symbolic dimension naturally wins out over the anecdotal aspect. The returns are unpredictable, sometimes barely perceptible and always different.

Any attempt at verbally defining the architecture or the intention of a Betsy Jolas work is doomed to failure, but one can try to stimulate interest by drawing attention to the starting point of the first movement : a harmony, made up of six notes of the whole-tone scale, which gradually distorts and transforms. The second movement is placed under the sign of the tremolo : pursuits, contrasts in dynamics then in registers, encounters (homorhythm) ; the balance is one of contrasts. The third movement, which is essentially lyrical, favours the expressive chromaticism of the semitone (D sharp/E and B flat/A, in particular) and glissandi from one pitch to another. The violin melody, in the middle register, marks the height of the expression before the matter dissolves. In the fourth movement we again find elements already heard and others, like these successions of double-stopping, by groups of (more or less) three, which contribute to the lively character. The argument of the finale is posed straightforwardly: unison, abandoned, lost, found again, turned into an amalgam (heterophony), and which also appears to us from the angle of rhythmic simultaneity. More than ever, naturally, the references to previous movements commend themselves to our attention.

Quartet VI 'with clarinet', composed in 1997 for the tenth anniversary of the Ensemble Fa, again revives the problem of Quartet II with voice: 'Who does what, when, where? Who leads, who follows, who proposes, who disposes, etc.?' sums up Betsy Jolas. But, according to her, the clarinet has become primary, an obligation so that it measures up to the three strings. It is therefore a chamber concerto in one movement. For the first twelve bars, the strings weave a placid succession of three-note chords on which the clarinet, the disruptive element, is going to sow thematic suggestions. At the end, the strings begin to follow it in imitation. It would be too simple to assert that each of the sections is going to develop certain characteristics of the first clarinet solo (trill, appoggiaturas, dotted notes, intervals, etc.) with periodic returns of the three-note chords, but if one knows how to listen to what happens from one instrument to the next and follow the moments in which all come together on a rhythm, a pitch or a playing method, one is sure of entering the heart of this work, one of its composer's most immediately appealing...

About Lovemusic, completed in September 2005 and first performed on 18 April 2006 at Syracuse University (USA) by its dedicatees, Mario Caroli and Armand Angster, Betsy Jolas says only: 'It is a pretty love story told in music ; one of many... Yours, perhaps.' It is not for all that a chronological narrative but rather brings two contrasting, complementary principles face to face, like the Yin and Yang of Chinese philosophy. The bass clarinet, which unfolds its melody with a kind of bonhomie, gives rise to brief muffled exclamations from the flute. The clarinet finds itself somewhat perturbed by this, the flute notices and changes its style, and this game — often

de registre et ce jeu, souvent subtil, parfois très clair, de convergences et de divergences, comme les êtres qui se rejoignent, se perdent dans le parallélisme qui les a unis, se poursuivent, s'étreignent, est au cœur même de *Lovemusic*. On peut l'écouter aussi comme de la musique abstraite, ce qu'elle est en grande partie : un contrepoint à deux voix.

De par son effectif et sa durée, *Motet IV « Ventosum vocant »* est l'œuvre la plus imposante des quatre mais, par le biais de son texte, elle se laisse peut-être approcher plus facilement. La trame de cette page dont la création eut lieu le 12 juillet 2002 au Centre Acanthes, presque au pied du Mont Ventoux, est une lettre adressée en 1337 par Pétrarque à son mentor augustinien, le père Dionigi da Borgo, pour lui conter en latin son ascension de la célèbre montagne du Vaucluse. S'il s'agit d'une escalade réelle, décrite de façon singulièrement vivante, elle n'en revêt pas moins un sens allégorique souligné par les citations de Virgile, d'Ovide et d'Augustin.

« *J'ai tenté dans ma musique, écrit Betsy Jolas, de traduire ces articulations multiples à partir d'une sorte de livret centré sur les moments clés du récit. Les péripéties de cette ascension seront ainsi, tantôt évoquées littéralement, — quasi in stile rappresentativo, et on notera alors la présence non déguisée de madrigalismes — tantôt traitées en métaphores d'un parcours initiatique vers la beatitude.* »

La voix est traitée dans tous ses registres, du chanté (centré sur le Do dièse médium pour l'introduction, la seconde citation d'Ovide et celle d'Augustin) au parlé libre en passant par le parlé modulé, le parlé-rythmé ; l'usage des micro-intervalles ou les glissements entre les hauteurs ajoute encore à la variété des intonations. Quoique les citations soient chantées et les descriptions plutôt déclamées (sur une sorte de *continuo* harpe-violoncelle), il n'y a pas de règle dans le recours à l'une ou l'autre technique, seulement la juste appropriation en fonction du moment.

Les moments où le violoncelle, la clarinette basse, ou la flûte alto se détachent instaurent un climat particulier ; ils reposent l'oreille en articulant la forme. La présence du piccolo et de la clarinette contrebasse (« mesurant » le Ventoux), au début de la seconde partie, comme la plénitude du tutti accompagnant l'évocation de Marseille et du Rhône (avec citations fugitives de *L'Or du Rhin* !) sont particulièrement suggestifs. Bien d'autres détails aussi éloquents se révéleront à l'auditeur attentif avec le plaisir supplémentaire de la découverte. Car ce qui vaut pour les pages instrumentales vaut aussi pour celle-ci.

Gérard Condé

1. Entretiens avec Bruno Serrou : *Betsy Jolas, D'un opéra de voyage*, éditions Cig'art, Paris, 2002.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

subtle, sometimes quite clear — of convergences and divergences, like beings who reunite, lose each other in the parallelism that brought them together, pursue one other and embrace, is at the very heart of Lovemusic. One can also listen to it as abstract music, which, in large part, it is: a two-voice counterpoint.

By virtue of its forces and length, Motet IV ‘Ventosum vocant’ is the most imposing of the four works on this programme, and owing to its text, perhaps more easily approachable. The basis of this piece, performed for the first time on 12 July 2002 at the Centre Acanthes, Villeneuve-lès-Avignon, almost at the foot of Mont Ventoux, is a letter sent in 1337 by Petrarch to his Augustinian mentor, Father Dionigi da Borgo, telling him (in Latin) about his ascent of the famous mountain in the Vaucluse region of southern France. Although it deals with a real climb, described in singularly vivid fashion, it nonetheless takes on an allegorical sense, accentuated by the quotations from Virgil, Ovid and Augustine. Betsy Jolas wrote: ‘In my music, I tried to translate these multiple articulations starting from a sort of libretto centred on the key moments of the narrative. The various events of this ascent will thus be evoked sometimes literally — almost in stile rappresentativo, and one will then notice the undisguised presence of madrigalisms —, sometimes dealt with as metaphors of an initiatory journey towards beatitude’.

The voice is treated all its registers, from sung (centred on the middle C sharp for the introduction, the second quotation from Ovid and that of Augustine) to freely spoken by way of modulated speaking and rhythmic speaking; the use of micro-intervals or glissandi between the pitches further adds to the variety of intonations. Even though the quotations are sung and the descriptions mostly declaimed (over a sort of harp-cello continuo), there is no rule in the recourse to one technique or another, only the just appropriation depending on the moment.

*The moments when the cello, bass clarinet or alto flute stands out establish a particular mood; they rest the ear by articulating the form. The presence of the piccolo and contrabass clarinet ('measuring' the Ventoux), at the beginning of the second part, like the fullness of the tutti accompanying the evocation of Marseilles and the Rhône (with fleeting quotations from *Rheingold*!) are particularly suggestive. Many other equally eloquent details will be revealed to the attentive listener with the additional pleasure of discovery. For what applies to the instrumental pieces also applies to this one.*

Gérard Condé

1. Interviews with Bruno Serrou : *Betsy Jolas, D'un opéra de voyage*, éditions Cig'art, Paris, 2002.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

Translated by John Tyler Tuttle.

Motet IV

I Altissimum regionis huius montem, quem non immerito Ventosum vocant, hodierno die, sola viden-di insignem loci altitudinem cupiditate ductus, ascendi... (ascendi montem quem vocant Ventosum hodiernodie...) Sed de sotio cogitanti, mirum dictu, vix amicorum quisquam omni ex parte ydoneus videbatur: adeo etiaminter caros exactissima illa voluntatum omnium morumque concordia rara est... Hic tardior, ille celerior; hic mestior, ille letior; denique hic stultior, prudentior ille quam vellem; huius silentium, illius procacitas; huius pondus ac pinguedo, illius macies atque imbecillitas terrebatur; huius frigida incuriositas, illius ardensoccupatio dehortabatur... Quid putas? tandem ad domestica vertor auxilia, germanoque meo unico, minorinatu, quem probe nosti, rem aperio. Nil poterat letius audire, gratulatus quod apud me amici simul ac fratris teneat locum. Statuta die digressi domo, Malausanam venimus ad vesperam; locus est in radicibus montis, versus in boream... Hodie tandem... montem ascendimus non sine multa difficultate: est enim prerupta et pene inaccessibilis saxose telluris moles; sed bene a poeta dictum est: « ...Labor omnia vincit Improbus. » (Virgilio Georg, I 145-46) Dies longa, blandus aer, animorum vigor, corporum robur ac dexteritas et siqua sunt eiusmodi, euntibus ade-rant; sola nobis obstabat natura loci. Pastorem exacte etatis inter convexa montis invenimus, qui nos ab ascen-su retrahere multis verbis enitus est, dicens se ante annos quinquaginta eodem juvenilis ardoris impetu supremum in verticem ascendisse, nihilque inde retulisse preter penitentiam et laborem, corpusque et amictum lace-rum saxis ac vepribus, nec unquam aut ante illud tempus aut postea auditum apud eos quenquam ausum essesimilia. Hec illo vociferante, nobis ut sunt animi iuvenum monitoribus increduli, crescebat ex prohibitione cupidas. Itaque senex, ubi animadvertisit se nequicquam nisi, aliquantulum progressus inter rupes, arduum cal-lem dígito nobis ostendit, multa monens multaque iam digressis a tergo ingeminans. Dimisso penes illumiquid vestium aut rei cuiuspam impedimento esset, soli duntaxat ascensi accingimur alacresque condescendimus. Sed, ut fere fit, ingentem conatum velox fatigatio subsequitur; non procul inde igitur quadam in rupesubsistimus. Inde iterum digressi provehimur, sed lentius: et presertim ego montanum iter gressu iam modes-tiore carpebam, et frater compendiaria quidem via per ipsius iuga montis ad altiora ten-debat; ego mollior ad ima vergebam, revocantique et iter rectius designanti, respondebam sperare me alte-rius lateris faciliorem adi-tum, nec horrere longiorem viam per quam planius incederem. Hanc excusationem ignavie pretendebam, aliquisque iam excelsa tenentibus, per valles errabam, cum nihilo mitior aliunde pateret accessus, sed et via cresceret et inutilis labor ingravesceret. Interea, cum iam tedio confectum perplexi pigeret erroris, penitus alta pete-re disposui, cumque,... fessus et anxius, fratrem atti-

gissem, aliquandiu equis passibus incessimus. Vixdum col-lem illum reliqueramus,... iterum ad inferiora deicior... Illic a corporeis ad incorporea volucri cogitatione transiliens... Evidem vita, quam beatam dicimus, celso loco sita est; arcta, ut aiunt, ad illam ducit via. Multiquoque colles intereminent... In summo finis est omnium... Eo pervenire volunt omnes, sed ut ait Ovidius:«Velle parum est;cupias, ut re potiaris, oportet. »

II Collis est omnium supremus, quem silvestres « Filiolum » vocant... Sed videtur enim vere paterom-nium vicinorum montium. Illius in vertice planities parva est; illuc demum fessi conquevimus... Respicio:nubes erant sub pedibus... Alpes ipse rigentes ac nivose... Suspiravi, fateor, ad italicum aerem animopotius quam oculis apparentem... Occupavit inde animum nova cogitatio:...Hodie decimus annus completer ex quo, puerilibus studiis dimissis, Bononia excessisti; et O... quot et quantas morum tuorum mutationeshoc medium tempus vidit!... Quod amare solebam, iam non amo; mentior: amo, sed parcus; iterum ecce mentitus sum: amo, sed verecundius, sed tristius; iantandem verum dixi. Sic est enim; amo, sed quod nonamare amem, quod odisse cupiam; amo tamen, sed invitus, sed coactus, sed mestus et lugens. Et in me ipso versiculi illius famosissimi sententiam miser exerior:«Odero, si potero; si non, invit-us amabo... » (Ovide, Amores III, 11b, 35)... De proiectu meo gaudebam, imperfectum meum flebam... et quem in locum, quam ob causam venissem, quodammodo videbar oblitus, donec... respicerem et videremque visurus adveneram... verto me in tergum, ad occidentem respiciens... Lugdunensis autem provincie montes ad dexteram, ad levam vero Massilie fretum et quod Aquas Mortuas verberat... preclarissime videbantur; Rodanus ipse sub oculis nostris erat. Que dum mirare singula... visum est mihi Confessionum Augustini librum inspicere... perexigu voluminis sed infinitedulcedinis. Aperio, lecturus quicquid occurreret; ... Scriptum erat: « Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceanii ambi-tum et giros siderum, et relinquunt se ipsis. » Hos inter undos pectoris motus, sine sensu scrupulosi tramitis, ad illud hospitium rusticum unde ante lucemmovebam, profunda nocte remeavi, et luna per nox gratum obsequium prestabat euntibus... Vale,

Franciscus Petrarca Malausane VI Kal. Maias.

I Aujourd’hui, mû par le seul désir de voir un lieu réputé pour sa hauteur, j’ai fait l’ascension d’un mont, le plus élevé de la région, nommé non sans raison Ventoux... Quand je cherchais parmi mes amis un compagnon de route, aussi étonnant que cela semble, je ne trouvais personne qui répondît entièrement à mon attente : tant est rare, même entre des êtres chers, une parfaite concordance d’idées et de comportements. Celui-ci était trop lent, celui-là trop vif; celui-ci trop mou, celui-là trop nerveux; celui-ci trop étourdi, celui-là prudent à l’excès; de celui-ci m’effrayait le silence, celui-là m’acculait avec ses paroles; de celui-ci m’épouvançait le poids, de celui-là la faiblesse; de celui-ci m’encourageait la froide indifférence, de celui-là l’activité fébrile... En fin de compte – qu’en penses-tu ? – j’eus recours à ma famille et m’ouvris de mon intention à mon unique frère, plus jeune que moi... Rien n’aurait pu lui faire plus de plaisir, il était heureux de pouvoir se considérer à la fois comme mon frère et mon ami. Nous quittâmes la maison le jour fixé et nous atteignîmes dans la soirée Malaucène, au pied de la montagne, en direction du nord... Aujourd’hui enfin, nous avons entrepris, non sans peine, l’ascension : La masse du mont, un amoncellement de rochers, est fortement escarpée et presque inaccessible ; mais le poète l’a bien dit : « *Labeur opiniâtre vient à bout de tout.* » (Virgile-Georg, I 145-46) La longue journée, la température clémence, l’enthousiasme, la vigueur, l’agilité du corps, tout favorisait notre escalade ; seule faisait obstacle la nature du terrain. Dans une petite vallée, nous rencontrâmes un vieux berger qui tenta de mille manières de nous dissuader de monter, nous racontant que lui aussi, cinquante ans auparavant, poussé par la même ardeur juvénile, il avait fait l’ascension jusqu’au sommet, le corps et les vêtements déchirés par les pierres et les ronces, et qu’il n’avait jamais entendu dire que d’autres, avant ou après lui, eussent tenté pareille expédition. Mais ainsi est la jeunesse, sourde à tout conseil, plus il crieait pour nous mettre en garde, plus nous sentions croître notre désir de passer outre. Alors, quand le vieillard eut compris que ses efforts étaient vains, s’avançant un petit peu parmi les rochers, il nous montra du doigt un sentier abrupt, tout en réitérant ses avertissements, et il nous en prodiguait encore, que nous lui avions depuis long-temps tourné le dos. Ayant laissé près de lui les vêtements et les objets qui pouvaient gêner notre marche, nous nous apprêtions à monter seuls et nous avançons d’un bon pas. Mais, comme il arrive souvent, à un effort violent succède une brusque fatigue, et nous voici contraints de faire halte sur une roche toute proche. Puis nous reprenons notre progression, mais plus lentement ; moi surtout, qui grimpais d’un pas plus lourd, tandis que mon frère, qui coupait en longeant la crête, s’élévait toujours plus. Moi, peinant, je descendais et, quand il m’appelait pour m’indiquer le chemin le plus direct, je lui répondais que j’espérais trouver un sentier plus facile de l’autre côté de la montagne et qu’il ne me déplaisait pas de faire une route plus longue pourvu qu’elle fût plus plate. Je prétendais ainsi excuser ma paresse et, alors que mon compagnon était déjà au sommet, moi, j’errais par les vallées, sans distinguer nulle part de sentier plus amène ; la route,

en réalité, montait et l’inutile fatigue m’accabloit. Las d’errer, je décidai de me diriger directement vers le haut, et quand, épuisé et haletant, j’eus réussi à rejoindre mon frère, nous fîmes un bout de chemin ensemble. Nous avions à peine quitté ce col que je me sentis à nouveau tiré vers le bas et là, passant rapidement des choses du corps à celles de l’esprit : La vie que nous appelons heureuse occupe les hauteurs et, comme dit le proverbe : « *Étroite est la route qui y mène* ». Nombreux aussi sont les cols qu’il faut passer... Tous veulent y parvenir... Sur la cime est la fin de toutes choses, mais comme dit Ovide : « *Vouloir est peu; il faut, pour parvenir, désirer.* »

II Il y a un sommet, le plus haut de tous, que les montagnards nomment « L’Enfant »... Mais il semble plutôt le père de tous les monts alentour. Tout en haut, il y a un petit plateau et c’est là que, fatigués, nous nous sommes reposés... Je regarde... les nuages sont sous mes pieds... et voici les Alpes immobiles et couronnées de neige... Je le confesse : j’ai pleuré ce ciel d’Italie que voyait mon âme et que cherchaient mes yeux... C’est alors qu’une nouvelle pensée s’insinua en moi. Aujourd’hui, me disais-je, cela fait dix ans que tu as laissé tes études de jeunesse et abandonné Bologne. Ô combien de changements dans ta vie!... Ce que j’avais coutume d’aimer, je ne l’aime plus ; je mens : je l’aime, mais moins ; j’ai encore menti : je l’aime, mais plus honteusement, plus tristement ; oui, j’ai dit la vérité. Cela est ainsi : j’aime, mais ce que je n’aimerais pas aimer, ce que je désirerais hâter ; j’aime cependant, mais malgré moi, mais forcément, dans la détresse et le deuil, et j’éprouve sur moi-même la vérité de ce vers fameux : « *Je te hârai si je peux; sinon je t’aimerai contre mon gré* » (Ovide, Amores III, 11b, 35) Je me réjouissais de mes progrès, je me lamentais sur mes imperfections... et déjà je ne savais plus, me semblait-il, où je me trouvais, ni pourquoi j’étais venu, quand... je me retournais en direction de l’occident pour regarder et admirer ce que j’étais venu voir... À droite, très nettement, se découpaient les montagnes de la Lyonnaise, à gauche c’était la mer qui baigne Marseille et celle qui bat les remparts d’Aigues-Mortes... Le Rhône lui-même était sous nos yeux... Comme je prenais plaisir à détailler ce spectacle... je crus bon de jeter un regard sur les Confessions d’Augustin... volume minuscule source de douceur infinie. Je l’ouvrai pour lire ce qui me tombera sous les yeux... Je lis : « *Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l’Océan et le mouvement des astres et ils s’oublient eux-mêmes* »... Dans ces pensées où balançait mon cœur, sans plus tenir compte du sentier pierreux, dans la profondeur de la nuit, je revins à la cabane d’où j’étais parti à l’aube, et la clarté de la lune nous était d’un doux réconfort tandis que nous marchions... Adieu,

Pétrarque, de Malaucène, le 26 avril

*Traduit du latin par Denis Montebello. Avec l’aimable autorisation des Éditions Séquences.

I Today, moved by the sole desire of seeing a place reputed for its altitude, I climbed a mountain, the highest in the region, which is named, not without reason, Ventoux... When I sought a travelling companion amongst my friends, as surprising as it might seem, I found no one who fully met my expectations: how rare it is to find perfect concordance of ideas and behaviours even between loved ones. This one was too slow, that one too fast; this one too soft, that one too nervous; this one too scatterbrained, that one excessively prudent; the silence of one frightened me, another overwhelmed me with his talking; the weight of this one horrified me, whereas it was the weakness of that one; I was discouraged by the cold indifference of this one and the feverish activity of that one... In the end — what do you think? — I resorted to my family and opened my heart to my only brother, younger than me, about my intention... Nothing could have pleased him more, he was happy to be able to consider himself both my brother and my friend. We left the house on the given day and that evening reached Malaucène, at the foot of the mountain, going north... Today at last, we undertook, not without difficulty, the ascent. The mass of the mountain, a pile of rocks, is extremely steep and almost inaccessible; but the poet said it well: 'Persistent labour overcomes'. (Virgil-Georg, I 145-46) The long day, the mild temperature, the enthusiasm, the vigour, the body's nimbleness: everything favoured our climb; the only obstacle was the nature of the terrain. In a small valley, we encountered an old shepherd who tried a thousand ways to dissuade us from climbing, telling us that he, too, fifty years earlier, driven by the same youthful ardour, had made the ascent all the way to the summit, body and clothing rent by stones and brambles, and that he had never heard tell, before or since him, of others attempting a similar expedition. But such is youth: deaf to any advice, and the more he shouted to put us on our guard, the more we felt our desire swell to carry on regardless. Then, when the old man had understood that his efforts were vain, advancing a bit between the rocks, he pointed out a steep path, while reiterating his warnings, and he continued to pour out even more of them, but we had long since turned a deaf ear. Having left near him clothing and objects that might hinder our hiking, we got ready to climb and advanced at a good pace. But, as often happens, a violent effort can be followed by sudden fatigue, and there we were, forced to stop on a nearby rock. Then we resumed our progress but more slowly, especially I, who climbed with heavier step, whereas my brother, who was cutting and going along the crest, continued to rise. Having trouble, I was going down, and when he called to me to show me the most direct path, I answered that I hoped to find an easier path on the other side of the mountain and that I did not mind taking a longer route provided that it was flatter. I thereby pretended to excuse my laziness and, whereas my companion was already at the top, I was wandering about the valleys, without distinguishing a more agreeable path anywhere; the route, in truth, climbed, and I was overcome by pointless fatigue. Weary of wande-

ring, I decided to make my way directly to the top and when, exhausted and out of breath, I had succeeded in joining my brother, we walked together for a bit. We had barely left this pass when I again felt drawn towards the bottom and there, quickly going from things of the body to those of the spirit [...] The life that we call happy occupies the heights and, as the proverb says: 'Narrow is the road that leads there'. Numerous, too, are the passes one must go by... All want to succeed at that... On the peak is the end of all things but, as Ovid says: 'Wanting is little; to succeed, you must desire'.

II There is a peak, the highest of all, that the mountain dwellers call 'The Child' [...] But it seems rather to be the father of all the neighbouring mountains. Up on top, there is a small plateau, and it is there that, tired, we rested [...] I gaze [...] the clouds are below my feet [...] and there, the Alps motionless and crowned with snow [...] I confess: I wept for this sky of Italy that my soul saw and that my eyes sought [...] It was then that a new thought crept into my mind. Today, I said to myself: that makes ten years since you abandoned the studies of your youth and left Bologna. Oh, how many changes in your life! [...] What I was accustomed to loving I loved no more; I'm lying: I love her but less; I've lied again: I love her but more shamefully, more sadly; yes, I told the truth. That is how it is: I love but I would like not to love, what I would like is to hate; however I love but in spite of myself, forced, in distress and mourning, and I feel in myself the verity of this famous verse: 'I shall hate you if I can; otherwise, I shall love you against my will' (Ovid, Amores III, 11b, 35). I rejoiced over my progress, I lamented my flaws [...] and it seemed to me that already I no longer knew where I was nor how I'd got there when [...] I turned to the West to look at and admire what I had come to see [...] To the right, the mountains of the Lyonnaise stood out quite clearly; to the left, it was the sea that bathes Marseilles and pounds the ramparts of Aigues-Mortes [...] The Rhone itself was below our eyes [...] As I was enjoying detailing this spectacle [...], I thought it wise to have a look at the Confessions of Augustine [...], a minuscule volume and source of boundless sweetness. I open it to read whatever will fall in front of my eyes [...] I read: 'And men are going to admire the mountaintops, the waves of the sea, the vast course of rivers, the circuit of the Ocean and the movement of the stars and they forget themselves' [...] In these thoughts wherein my heart wavered, no longer able to take into account the stony path, in the depths of night, I came back to the cabin from which I had started out at dawn, and the moonlight was gentle comfort while we walked [...] Adieu,

Petrarch, from Malaucène, 26 April

*Translated by John Tyler Tuttle from the French.

Betsy Jolas



Betsy Jolas est née à Paris en 1926. Elle est la fille de la traductrice Maria Jolas et d'Eugène Jolas, poète et journaliste, fondateur et éditeur de la revue littéraire *Transition* (où fut publié notamment, sous le titre *Work in progress*, *Finnegan's Wake* de James Joyce).

Elle s'établit en 1940 aux États-Unis où elle est l'élève de Paul Boepple (harmonie et contrepoint), Carl Weinrich (orgue) et Hélène Schnabel (piano) avant d'obtenir le diplôme de Bennington College. Pendant cette période, elle participe activement, comme pianiste, choriste ou organiste, aux concerts des « Dessoff Choirs ». Betsy Jolas revient à Paris en 1946 pour terminer ses études avec Darius Milhaud, Simone Plé-CAAUSSADE et Olivier Messiaen au Conservatoire National Supérieur de musique de Paris.

Lauréate du Concours international de direction d'orchestre de Besançon (1953), elle a reçu de nombreux prix dont celui de la Fondation Copley de Chicago (1954), de l'ORTF (1961), de l'American Academy of Arts (1973), de la Fondation Koussevitsky (1974), le Grand Prix national de la musique (1974), le Grand Prix de la Ville de Paris (1981) et le Grand Prix de la Sacem (1982). Betsy Jolas a été nommée en 1983 membre de l'Académie américaine des Arts et Lettres.

En 1985, elle a été élevée au grade de Commandeur des Arts et des Lettres. En 1992, elle a reçu le Prix international Maurice Ravel et a été désignée « Personnalité de l'année » pour la France. En 1994, elle a reçu le Prix Sacem de la meilleure création de l'année pour son œuvre *Frauenleben*. Elle a été élue Membre de l'Académie Américaine des Arts et Sciences en 1995. En 1997, elle est nommée Chevalier de la Légion d'honneur.

De 1971 à 1974, Betsy Jolas a remplacé Olivier Messiaen à sa classe du Conservatoire National Supérieur de musique de Paris, où elle a été nommée professeur d'analyse en 1975 et professeur de composition en 1978. Elle a enseigné également dans les universités américaines de Yale, Harvard, Berkeley, USC, San Diego, etc., ainsi qu'à Mills College (chaire Darius Milhaud).

Ses œuvres pour les formations les plus diverses ont été créées notamment au Domaine Musical, aux Festivals de Tanglewood, de Hollande et de Royan et sont jouées aujourd'hui dans le monde entier par des artistes de premier plan tels que Elisabeth Chojnacka, Kent Nagano, William Christie, Claude Helffer, Kim Kashkashian... et par des groupes de réputation internationale tels que The Boston Symphony Chamber Players, la London Sinfonietta, la Lincoln Center Chamber Music Society, le Concord Quartet, les Percussions de Strasbourg, le Domaine Musical, l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre Philharmonia, etc. Douze d'entre elles ont fait l'objet d'enregistrements discographiques couronnés par plusieurs grands prix du disque.

Betsy Jolas was born in Paris in 1926, daughter of the translator Maria Jolas and Eugène Jolas, a poet and journalist, founder and publisher of the literary revue *Transition* (in which, in particular, James Joyce's *Finnegan's Wake* was published under the title *Work in progress*).

In 1940, she moved to the United States where she was the pupil of Paul Boepple (harmony and counterpoint), Carl Weinrich (organ) and Helen Schnabel (piano), before earning her diploma from Bennington (Vermont) College. During this period, she participated actively as pianist, chorister and organist in the Dessoff Choirs concerts. Betsy Jolas returned to Paris in 1946 to complete her studies with Darius Milhaud, Simone Plé-Caussade and Olivier Messiaen at the Paris Conservatoire.

Winner of the Besançon International Conducting Competition (1953), she has received numerous prizes including that of the Copley Foundation of Chicago (1954), ORTF (French Radio, 1961), American Academy of Arts (1973), Koussevitzky Foundation (1974), the French National Grand Prize in Music (1974), the Grand Prize of the City of Paris (1981) and the Sacem Grand Prize (1982). In 1983, Betsy Jolas was named a member of the American Academy of Arts and Letters. In 1985, she was promoted to the rank of Commander of Arts and Letters in France. In 1992, she received the Maurice Ravel International Prize and was designated 'Personality of the Year' for France. In 1994, her Frauenleben was awarded the Sacem Prize for the Best New Work of the Year. She was elected a member of the American Academy of Arts and Sciences in 1995 and two years later, named Chevalier of the Legion of Honour.

From 1971 to 1974, Betsy Jolas took over Olivier Messiaen's class at the Paris Conservatoire, where, the following year, she was appointed professor of analysis and, in 1978, professor of composition. She also taught at several American universities (Yale, Harvard, Berkeley, University of Southern California at San Diego), as well as at Mills College, where she held the Darius Milhaud Chair.

Her works, for the most diverse forces, have received their first performances at, in particular, the Domaine Musical and the Tanglewood, Holland and Royan festivals and are now played the world over by top-flight artists such as Elisabeth Chojnacka, Kent Nagano, William Christie, Claude Helffer, Kim Kashkashian and internationally renowned ensembles such as the Boston Symphony Chamber Players, London Sinfonietta, Lincoln Center Chamber Music Society, Concord Quartet, Les Percussions de Strasbourg, the Domaine Musical, Ensemble Intercontemporain and Philharmonia Orchestra. Twelve of them have been the object of recordings, several crowned by grands prix du disque.

Ensemble Accroche Note



Ensemble de solistes formé autour de Françoise Kubler (soprano) et Armand Angster (clarinettiste), Accroche Note investit de manière multiple le répertoire des musiques d'aujourd'hui. Chaque programme décide de la personnalité et du nombre de musiciens qui constituent l'ensemble. La souplesse de son effectif — du solo à l'ensemble de chambre — lui permet d'aborder en différents projets les pages historiques, la littérature instrumentale et vocale du xx^e siècle, mais aussi l'improvisation au travers du jazz et des musiques improvisées.

Depuis plusieurs années, l'ensemble développe une politique de commandes et travaille en étroite collaboration avec les compositeurs. Parmi les créations récentes d'Accroche Note figurent notamment des œuvres de Wolfgang Rihm, Ivan Fedele, Ahmed Essyad, François-Bernard Mâche, Betsy Jolas.

L'ensemble se produit régulièrement dans de nombreuses saisons musicales nationales, ainsi que dans les grands rendez-vous internationaux de musique contemporaine, à Musica Strasbourg, Présences Radio France, Stockholm New Music Festival, Traiettorie à Parme, à Tokyo au Japon, au festival Slowind à Ljubljana (Slovénie), aux universités de Syracuse et de Cornell (États-Unis)...

An ensemble of soloists formed in 1981 round Françoise Kubler (soprano) and Armand Angster (clarinettist), Accroche Note contributes to the repertoire of contemporary forms of music in many ways. Every programme decides the personality and number of musicians making up the Ensemble. The flexibility of the number of players — from solo to chamber ensemble — enables it to tackle different projects ranging from historic pieces

(Brahms, Zemlinsky, the Second Viennese School, along with Stravinsky, Debussy, Dallapiccola...) to the instrumental and vocal literature of the 20th century (Berio, Cage, Stockhausen, to mention only them), as well as works in which a large share is devoted to the instrumental gesture (Kagel, Aperghis) and improvisation through jazz and improvised music. For several years now, the Ensemble has been developing a commissioning policy and working in close collaboration with composers. Recent Accroche Note premieres include works by Georges Aperghis, James Dillon, Pascal Dusapin, Franco Donatoni, Michael Jarrell, Philippe Manoury, Marc Monnet, Ivan Fedele, Horatio Radulescu, François-Bernard Mâche and Gérard Pesson.

This essential function, added to a highly demanding approach to works, has enabled the Ensemble to make a name for itself at leading international events: 'Musica' in Strasbourg, 'Manca' in Nice, 'Musica Nova' (São Paulo and Santos, Brazil), Huddersfield (England), 'Musica 900' (Trento, Italy), 'Ars Musica' (Brussels), 'Weltmusiktage' (Frankfurt), 'Présences' (Radio France), Ultima (Oslo), 'Stockholm New Music', 'Traiettorie' (Parma), Moscow, Seville, Barcelona...

www.accrochenote.com

Accroche Note est un ensemble conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace, et soutenu par la Ville de Strasbourg, la Région Alsace, la Spedidam et la Sacem.

