

**05.12.** 2017 20:00  
Grand Auditorium  
Mardi / Dienstag / Tuesday  
**Grandes voix**

**Ludwig orchestra**  
**Barbara Hannigan** soprano, direction

**Luigi Nono** (1924–1990)

*Canti di vita e d'amore: N° 2 «Djamila Boupacha»* (1962)

10'

**Arnold Schönberg** (1874–1951)

*Verklärte Nacht (La Nuit transfigurée) op. 4* für Streichorchester  
(1899/1917/1943)

32'

—

**Alban Berg** (1885–1935)

*Lulu Suite. Symphonische Stücke aus der Oper «Lulu»*  
für Koloratursopran und Orchester (1929–1935)

I. Rondo

II. Ostinato

III. Lied der Lulu

IV. Variationen

V. Adagio

35'

**George Gershwin** (1898–1937)

*Girl Crazy. Suite* (arr. Bill Elliott et Barbara Hannigan) (1930)

10'

« Le souffle est à l'origine du son autant qu'à l'origine du geste »

### **Conversation avec Barbara Hannigan**

Propos recueillis par Charlotte Brouard-Tartarin

*Comment avez-vous élaboré le programme de ce concert, dans lequel Lulu, un rôle important dans votre carrière, tient une place prépondérante ?*

Le programme tourne effectivement autour de Lulu comme source d'inspiration : une des figures parmi les plus fascinantes du 20<sup>e</sup> siècle. La seconde partie du concert de ce soir lui est consacrée. Les deux suites de Berg et Gershwin ont la même orchestration et développent des thèmes similaires : l'amour et le désir, la solitude et la folie d'être amoureux. Mais la première partie nous raconte une histoire quelque peu différente, à l'écoute de la pièce *Djamila Boupacha*, nommée ainsi d'après la combattante algérienne pour la liberté qui était une véritable icône en son temps, dessinée par Picasso et sur laquelle Simone de Beauvoir a écrit. La musique, pour voix seule, a été composée par Luigi Nono (beau-fils de Schönberg) et mène directement à *Verklärte Nacht* de ce même Schönberg, qui est une sorte de scène tragique pour cordes, un chant sans paroles dans lequel les cordes seraient les voix. Le poème qui a inspiré la pièce de Schönberg est de Richard Dehmel, le poète de cette époque qui a eu une grande influence pas seulement sur Schönberg mais aussi sur Berg, Webern, Zemlinsky et Alma Mahler. Et dans ce poème, *Verklärte Nacht*, nous entendons un secret révélé, à grand risque, et l'expression d'un amour profond et bouleversant entre deux personnes.

*Pourquoi cette collaboration avec Ludwig orchestra ?*

Ludwig est un orchestre avec lequel j'ai une longue et chaleureuse expérience. Les musiciens sont une véritable force inspirante pour moi – un grand nombre d'entre eux sont des collègues avec qui je travaille depuis presque vingt ans, en musique ancienne, contemporaine ou classique, dans des performances avec orchestre ou en musique de chambre, depuis que je suis arrivée aux Pays-Bas en tant qu'étudiante. Ils sont ouverts d'esprit et possèdent de multiples talents. L'ensemble est de très haut niveau. C'est un honneur de pouvoir explorer le répertoire en leur compagnie.

*Vous avez déclaré récemment que « la musique contemporaine [est] un espace libre pour explorer [votre] voix sans le poids des traditions ». Avez-vous déjà souffert de ce poids dans votre carrière ?*

Je ne peux pas dire que j'en ai souffert mais je peux affirmer qu'étant originaire d'un petit village au Canada, il a été difficile au début de trouver ma place dans la voie de la musique, de prendre confiance en moi. Mon affinité avec la musique contemporaine m'a donné une certaine force lorsque j'ai réalisé que ma passion pour ce répertoire, pour le fait de travailler avec des compositeurs vivants, était quelque chose de rare. J'ai commencé à prendre conscience que ma voix avait de la valeur, et finalement cette confiance s'est aussi transposée au répertoire plus traditionnel.

*Vous êtes venue à la musique par le chant, puis vous avez pris la baguette il y a quelques années. Avez-vous eu des difficultés à vous imposer en tant que chef, particulièrement en tant que femme chef d'orchestre ?*

Non.

*Votre expérience sur les scènes d'opéra vous-a-t-elle aidée à développer votre gestuelle de chef d'orchestre ?*

Je pense que chaque expérience que l'on fait dans la vie influence la manière dont on dirige. Le geste doit bien sûr être clair pour l'orchestre, mais il y a un autre aspect : que transmet le geste ?

C'est profondément lié à la personne qui dirige et doit pouvoir s'adapter aux besoins et aux inclinations de chaque orchestre. Il me semble que mon travail en tant que chanteuse et le développement de ma technique de respiration est plus important pour l'orchestre que la liberté corporelle que j'ai trouvée sur scène en dansant avec des compagnies comme celle de Sasha Waltz ou dans des rôles d'opéra physiquement exigeants. La connaissance de son corps est un atout, mais le souffle est à l'origine du son autant qu'à l'origine du geste.

*Quelles ont été les figures influentes de votre parcours musical ?*

J'ai la chance d'avoir rencontré de nombreux collègues qui ont été de généreux mentors : compositeurs, chefs d'orchestre, mes professeurs de chant. Mais je voudrais aussi préciser que tout a une influence : les mouvements d'une danse, l'articulation des doigts de Glenn Gould sur le piano, le vol d'une nuée d'oiseaux au-dessus de mon terrain au Canada, la richesse des couleurs d'une peinture de Joan Mitchell, l'aisance physique de Jackie Chan dans ses films.

*Après avoir donné de nombreuses masterclasses partout dans le monde, vous avez créé Equilibrium, une initiative à destination des jeunes chanteurs.*

*Quelles sont les valeurs que vous souhaitez leur transmettre ?*

Il est important pour moi de rendre la pareille à mes jeunes collègues, et de leur montrer qu'il n'existe pas un unique chemin qui mènerait à une brillante carrière. Ma trajectoire n'était assurément pas conventionnelle mais pourtant, pour une raison ou pour une autre, la direction que j'ai choisie était la bonne pour moi et les moyens pour y arriver étaient efficaces. La question que les jeunes chanteurs me posent le plus souvent est « *comment trouvez-vous et développez-vous votre courage ?* » et c'est une question très touchante car en réalité, mon courage était renforcé par mes peurs. Les jeunes chanteurs ne réalisent souvent pas que tous ceux qui ont atteint un certain niveau ont également connu de grandes déceptions. D'une certaine manière, par notre amour profond et notre passion de la musique mais aussi notre ténacité, nous

avons réussi à poursuivre malgré les périodes difficiles, et la raison pour laquelle nous avons pu continuer a été notre amour de la musique. Cela doit simplement être au cœur de tout.

*Vous semblez avoir déjà exploré de nombreux territoires musicaux mais en reste-t-il que vous rêvez d'aborder ?*

Des pièces figurent-elles encore sur ma « liste de souhaits » ? Voudrais-je explorer certains rôles ? Hé bien... il y en a que j'adorerais chanter mais j'ai le sentiment que même s'ils m'iraient d'un point de vue dramatique, ils seraient trop exigeants vocalement. C'est dommage. Je ne choisis généralement pas mes rôles par « domaines » mais plutôt en prenant en compte différents éléments : metteur en scène, chef d'orchestre, et tous les collègues impliqués.

Et puis... j'ai plusieurs projets en cours qui sont passionnants pour moi. Des rôles, des enregistrements, des premières mondiales, je vais continuer à explorer le répertoire dans d'autres directions, de façon très spéciale, avec des collègues en lesquels j'ai confiance. Par exemple, je vais chanter *Lulu* dans différentes productions jusqu'en 2020 et je suis en train de préparer la même œuvre en tant que chef pour la suite. J'ai des rêves pour mes jeunes collègues d'Equilibrium, qui me donnent tant de joie, m'épanouissent. J'ai la sensation qu'il y a une place pour moi dans la communauté de la musique classique en tant qu'« inside-outsider »... un joker qui peut modifier les règles du jeu.

Interview réalisée en octobre-novembre 2017

*Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2016, Charlotte Brouard-Tartarin est titulaire d'une licence de musicologie et d'un master en administration et gestion de la musique. Elle a précédemment travaillé en tant que rédactrice pour des festivals et des saisons musicales en France.*

# Qu'advienne un jour différent

Martin Kaltenecker

## **Luigi Nono, « Djamila Boupacha »**

Luigi Nono fut l'un des protagonistes de ce qu'on appelle depuis la fin des années 1940 l'École de Darmstadt. En référence à Anton Webern et à certaines pages expérimentales d'Olivier Messiaen, il s'agissait de repenser la musique à partir de l'ensemble de ces « paramètres » – hauteurs, rythmes, durées, timbres... – qui, tous, pouvaient être mis en série, l'œuvre se présentant comme une combinaison de telles séries à tous les niveaux. En travaillant par exemple avec un agencement de durées (à intervertir, lire à l'envers, découper, etc.) on évitait la contradiction – critiquée par Boulez dans un article intitulé *Schoenberg est mort* (1954) – entre une musique atonale quant à ses hauteurs mais écrite sur des rythmes de valse, de marche ou de menuet.

Nono, de son côté, traquait dans les partitions que lui soumettaient ses élèves les stéréotypes et formules mélodiques conventionnelles, considérés comme les résidus d'une écriture bourgeoise ». **Après la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale, les jeunes musiciens voulaient tout reprendre à zéro, faire table rase, aboutir à un langage objectif qui dépasse le subjectivisme et l'individualisme romantiques** aussi bien que son corollaire, la valorisation fatale des nations et des valeurs communautaires.

Ce « *style international* » (Virgil Thomson) faisait pourtant apparaître, presque en sous-main, des tempéraments très différents. Chaque compositeur traversait à sa façon un paysage strictement quadrillé – d'où l'énergie austère de Stockhausen, l'élégance fluide de Boulez, l'irrépressible lyrisme de Nono. Dans les années 1960

s'amorce de surcroît un certain « retour à... » au sein des esthétiques sérielles, dont témoigne le triptyque des *Canti di vita e d'amore*. Un texte du philosophe Günter Anders, observant à Hiroshima un vieil homme défiguré qui chante sur un pont, et une poésie de Cesare Pavese sur la voix de la bien-aimée encadrent ici un texte de l'Espagnol Jesus López Pacheco (1930–1997), dont les sympathies communistes étaient partagées par Nono.

Le poète fait parler Djamila Boupacha, étudiante et militante du Front de libération algérien arrêtée en 1960, torturée, condamnée à mort, puis finalement graciée en 1962. Là aussi, c'est l'attente angoissée d'une voix, d'une aube nouvelle, d'une rédemption.

Si la voix en soi est considérée par Nono comme « *un symbole de la vie, de l'amour et de la liberté, s'affirmant contre toute forme de répression* », il remarque aussi dans une lettre écrite au moment de la composition des *Canti* : « *Enfin arrive chez moi l'étude de ce qu'est le chant seul, les MONODIES.* » Dans ce solo, écrit en premier, la voix isolée symbolise la nudité de la victime exposée à la violence, chantant « comme un enfant » certaines notes à bouche fermée, comme en fredonnant. L'écriture de la ligne vocale est soigneusement pesée. La soliste doit atteindre le do aigu (à partir de la cinquième phrase de cette mélodie qui en comprend huit), mais ne pas aller au-delà. L'alternance des intervalles, soit larges (douzième), soit dissonants (triton, septième ou neuvième majeure), est systématique – après un intervalle tendu vient toujours une succession de mouvements restreints (seconde, tierce) qui permet un relâchement de la tension. Nono, pour ainsi dire, tient compte de la physiologie de la voix, du corps de l'interprète, tout en ménageant l'écoute par un va-et-vient entre ce qui point et ce qui apaise.

### **Arnold Schönberg, La Nuit transfigurée**

Le thème de l'attente et de l'amour traverse également l'une des partitions les plus jouées de Schönberg, un sextuor à cordes écrit à l'âge de vingt-cinq ans. Le compositeur s'y inspire d'un poème de Richard Dehmel publié en 1896. Un couple chemine à travers une lande déserte, éclairée par la lune ; la femme avoue à l'homme qu'elle est enceinte d'un autre, avant même d'avoir rencontré





Djamila Boupacha par Pablo Picasso, 1961

l'homme qu'elle aime vraiment, celui qui est à ses côtés. Mais il lui pardonne : « *Que l'enfant que tu as reçu ne pèse guère à ton âme ; vois comme le monde étincelle alentour ; c'est de moi que naîtra cet enfant étranger, car tu m'as apporté l'éclat, tu as fait de moi ton propre enfant.* »

On peut entendre dans le ton passionné du sextuor l'amour du jeune compositeur pour Mathilde, sœur de son professeur de composition, Alexander von Zemlinsky. « *Lorsque je le connus, dira Schönberg plus tard, j'étais exclusivement brahmsien. Lui en revanche, aimait Brahms autant que Wagner, et il fit de moi aussitôt un fervent admirateur des deux.* »

Schönberg, en travaillant sur un nombre restreint de motifs, réussit dans cette partition à combiner la solidité d'une forme brahmsienne avec une harmonie qui pousse plus loin les inventions de Wagner. Lorsque Schönberg soumit sa partition à une société de concerts de Vienne, un membre du jury fulmina d'ailleurs contre des pages qui lui évoquaient la partition de *Tristan*, encore humide, sur laquelle on aurait passé avec une éponge... Ces deux univers sont par ailleurs mis au service d'une innovation majeure : **il s'agit sans doute de la première œuvre qui transpose le principe de la musique à programme, voire du poème symphonique, dans la musique de chambre**, ce qui explique une recherche de timbres (jeu avec sourdines dans la nuance forte, jeu en harmoniques combiné avec un bariolage, etc.) qui doit évoquer une texture orchestrale.

Le poème symphonique, remarque encore Schönberg, peut transposer des drames et des poèmes épiques ; la musique de chambre est à même de prendre en charge des narrations lyriques.

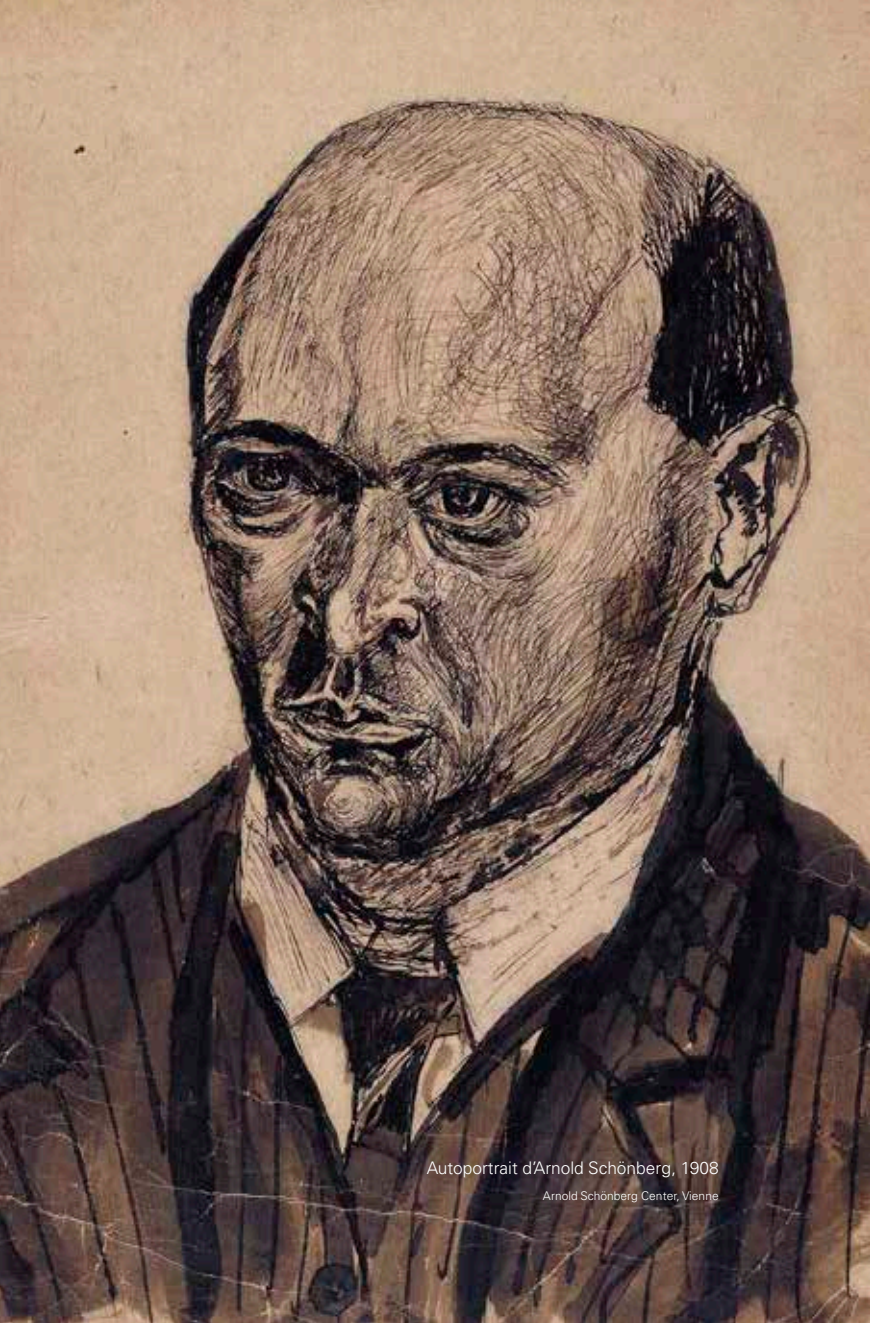
Comme dans la scène d'amour de *Roméo et Juliette* de Berlioz, c'est une musique purement instrumentale qui évoque l'entretien des amants, sans qu'il y ait transposition directe – les voix dialoguées sont prises en charge par des instruments différents à tour de rôle, et il n'y pas un thème « masculin » et un autre « féminin ». On peut repérer le rôle central du ton de ré mineur / ré majeur, liée à la sérénité de la nuit transfigurée par le pardon et l'acceptation

de l'enfant, le ré majeur étant souvent choisi pour dire, exprimer la plénitude, la sérénité, l'affirmation d'un amour, comme dans le finale de la *Troisième Symphonie* de Mahler.

Ces retours vers un « pôle » tonal stable balisent le parcours qui va vers une section chantante en mi majeur, une partie agitée (l'aveu retenu ?), puis un chant lourdement scandé et chromatique qui, sans doute, exprime l'aveu ou la réaction douloureuse à celui-ci. Suit un grand hymne (ré majeur, puis en fa dièse majeur, ton rare dans une musique pour cordes) qui tient la place de l'adagio d'une symphonie et correspond probablement au discours rassurant de l'homme. C'est ensuite un dialogue de plus en plus exalté et le retour final vers le ré majeur, dans une section qui récapitule un grand nombre de motifs. On peut donc penser à une forme rondo, mais, surtout, il s'agit d'une magnifique arche qui « tient » à l'écoute pendant près d'une demi-heure, sans que jamais le ton passionné ne lasse ou ne retombe.

### **Alban Berg, Lulu Suite**

À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la place réservée à la femme – lorsqu'elle veut représenter autre chose qu'une femme au foyer ou qu'une vierge prête à se sacrifier à l'homme, à l'instar d'une héroïne de Wagner – est automatiquement celle d'un écart, que le regard masculin devait surveiller, encadrer ou diagnostiquer. Comme on l'a souvent montré, toute velléité d'autonomie de la part de la femme était décrite comme le symptôme d'une nervosité exacerbée, comme l'incapacité malade de maîtriser des instincts, comme une pulsion antisociale, ou comme relevant de l'hystérie. L'homme devenait lui-même alors un dompteur fasciné par cette part de la femme qui lui échappe et le défie. Voilà le terreau du livret qu'Alban Berg tirera à la fin des années 1920 de deux pièces de théâtre de Franz Wedekind (écrites en 1893 et 1901), pour concevoir son second opéra, *Lulu*. Evoquant encore l'hystérie de la Belle Époque, l'ambiance faisandée de la Vienne d'avant la Grande Guerre, Lulu, courtisane qui sème la mort, succombe elle aussi, à la fin de l'opéra, sous les coups d'un meurtrier brutal. On ne touche guère au modèle de l'opéra comme celui de « la défaite des femmes » (Catherine Clément).



Autoportrait d'Arnold Schönberg, 1908

Arnold Schönberg Center, Vienne

Berg n'aura pas pu achever cet opéra à sa mort en 1935, mais aura eu le temps d'en tirer cinq morceaux symphoniques, à la demande du chef d'orchestre Erich Kleiber qui avait dirigé la première de *Wozzeck* dix ans auparavant. **La suite d'opéra vise donc à persuader les directeurs de maisons d'opéra de programmer l'ouvrage en gestation.** Comme dans *Wozzeck*, Berg introduit dans l'opéra les formes fixes de la musique « absolue ».

Suivant l'enseignement de Schönberg, il tient à ce qu'une œuvre lyrique tienne sur deux plans à la fois, celui de l'émotion et de la narration, et celui de la forme pure, même sans le secours de la réalisation scénique. Il est donc logique d'en isoler des « morceaux » qui, en l'occurrence, suivent le trajet d'une symphonie mahlérienne : un mouvement principal conséquent (*Rondo*), un *Ostinato* (à la place du scherzo), un mouvement chanté (le *Lied der Lulu* qui accuse ici son « bienfaiteur », le docteur Schön, d'avoir abusé de sa jeunesse), des *Variationen* sur un thème dansant, et un *Adagio* final (comme dans la *Neuvième* de Mahler), qui correspond à la scène de la mort, chanté ici par la soprano, alors que dans l'opéra, c'est la Comtesse Geschwitz, amoureuse de Lulu, qui entonne sa déploration.

Si Webern est l'élève de Schönberg qui quintessencie le langage de son maître, Berg apparaît comme une sorte de « négociateur » (selon l'expression d'Alain Badiou) qui tente de « tonaliser » le style dodécaphonique ; il conserve la rhétorique ou la phraséologie traditionnelle et il va, dès que le texte le suggère, vers des zones tonales, comme à la fin de la *Lulu Suite*. On peut aimer ou non cet art androgyne et soyeux, réalisé en tout cas avec une inventivité éblouissante. La mélodie y reprend ses droits – voir les vocalises, celles qui narguent Schön dans le lied de Lulu – et l'instrumentation transparente d'une texture toujours saturée de voix différentes. On y repérera l'emploi d'une sorte de « continuo » (Adorno) formé par le piano, la harpe et le vibraphone, et la présence d'un saxophone qui ajoute une touche « Années folles » à cet univers déjà un peu suranné. Adorno, après la première londonienne de la suite en 1935, en fut frappé d'emblée : « *Rien n'a été sacrifié de la différenciation de l'écriture et il n'y a aucune concession*



Alban Berg

*aux tendances néo-classiques ou vétéro-romantiques ; le son est plus riche, certainement plus éclatant et plus coloré que celui, assourdi, de Wozzeck, l'harmonie est plus graduée, le contrepoint a plus de souplesse. Tout est devenu plus mobile, plus mince, plus linéaire. »*

### **George Gershwin, Girl Crazy. Suite**

Gershwin semble représenter l'exact opposé de Schönberg, tenant en titre ultra-sérieux de la tradition sublime allemande, prophète de territoires périlleux où doit s'aventurer le compositeur avant-gardiste, suivi par une petite troupe d'auditeurs prêts à tout. Gershwin, l'univers de Broadway et, plus largement, celui de Tin Pan Alley, là où les tubes futurs se fabriquent de manière raisonnée et collective, incarnent en revanche le monde de la beauté efficace, de « l'ouvrage bien fait », du contact essentiel avec un auditoire le plus large possible.

Gershwin éprouvait cependant un grand respect non seulement pour la musique classique – il alla jusqu'à demander des leçons de composition à Nadia Boulanger –, à la fois française (Debussy et Ravel étaient ses favoris) et allemande. Il soutint la demande d'immigration de Schönberg aux États-Unis, en 1933 (« *L'Amérique doit s'estimer honorée qu'un compositeur et pédagogue aussi distingué la choisisse comme lieu de résidence* ») et se montra très admiratif devant Alban Berg, dont il étudia la *Suite lyrique* et accrocha une photographie dans son appartement, à côté de celle du boxeur Jack Dempsey.

*Girl Crazy* fait partie d'une trentaine de revues ou de *musical comedies* dont l'histoire (plus ou moins consistante) est pour Gershwin le **prétexte à l'invention de chansons qui, dans le meilleur des cas, deviendront des standards, repris en particulier par les musiciens de jazz**. L'écoute d'une telle œuvre n'est donc pas très différente de celle d'un opéra baroque, formé d'un collier de moment brillants ou pathétiques.



George Gershwin

L'intrigue de *Girl Crazy* se développe autour d'un jeune homme riche et fainéant, exilé par ses parents dans une petite ville de l'Ouest du pays, mais qui, au lieu de se ressaisir, emmène avec lui toute une troupe de « girls » dont il est « fou ». La première de l'œuvre eut lieu le 13 octobre 1930, à l'Alvin Theater de New York, avec des chanteurs célèbres comme Ethel Merman et Ginger



Rogers, et, dans l'orchestre, des jazzmen brillants qui marquèrent l'ère du swing, le clarinettiste Benny Goodman, le tromboniste Glenn Miller, le trompettiste Red Nichols et le batteur Gene Krupa (premier jazzman à interpréter de solos de percussion).

Si *Girl Crazy* connut ensuite 272 représentations d'affilée, c'est grâce à l'impact immédiat d'un grand nombre de *songs* magistralement écrits et qui feront l'objet d'innombrables reprises – « *I'm Bidin' My Time* », « *Embraceable You* », « *I Got Rhythm* » ou « *But Not For me* »... Chez Gershwin, la mélodie naît du galbe des phrases anglaises, de la prégnance des consonnes qui en assurent l'équilibre ; elle est en même temps éminemment gestuelle, chaque phrase ayant une présence corporelle, représentant une attitude ; elle procède par symétries aussi nettes que chez Mozart tout en jouant des petits décalages rythmiques propres au jazz ; elle est simple enfin, mais s'appuie sur une harmonie dont le plan (la « grille ») est clair, mais les accords subtils, riches, voire dissonants. Gershwin, comme le dira Schönberg à sa mort en 1937, « *était l'un des rares musiciens pour qui la musique n'est pas une question de talent, plus ou moins grand. La musique, pour lui, c'était l'air qu'il respirait, la boisson qui le désaltérait* ».

*Martin Kaltenecker est maître de conférences à l'université Paris Diderot. Il a publié La rumeur des batailles (2000), Avec Helmut Lachenmann (2001) et L'Oreille divisée. Les Discours sur l'écoute musicale aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles (2011) et codirigé Penser l'Œuvre musicale au 20<sup>e</sup> siècle : avec, sans, contre l'histoire ? (2006) et Pierre Schaeffer. Les Constructions impatientes (2012).*

# Die Frau im Spiegel der Zeit

## **Barbara Hannigan singt und dirigiert Nono, Schönberg, Gershwin und Berg**

Marco Frei

Sie ist ein Multitalent. Als Sänger-Darstellerin hat Barbara Hannigan Maßstäbe gesetzt, und seit 2011 wirkt sie auch als Dirigentin. In dieser Doppelfunktion hat die Kanadierin jetzt ihr erstes Album veröffentlicht: «Crazy Girl Crazy» (Alpha 293). Mit der *Lulu-Suite* von Alban Berg sowie der *Girl Crazy Suite* nach George Gershwin berührt das heutige Programm die neue CD. Mit den weiteren Werken entwerfen Hannigan und das Ludwig-Orchester ein Programm, das die Rolle der Frau kritisch befragt. Dass Hannigan den Abend auch leitet, entwickelt eine zusätzliche Dringlichkeit: weil der Dirigentenberuf noch immer eine Männerbastion ist.

### **Nono: Die Verfolgte**

In «*Djamila Boupacha*» für Sopransolo würdigt Luigi Nono 1962 eine algerische Freiheitskämpferin. Während des Kriegs um die Unabhängigkeit von Frankreich wurde Boupacha inhaftiert und über Monate von Mitgliedern der französischen Armee grausam gefoltert. Obwohl die Frauenrechtlerin Gisèle Halimi sowie die Autorin Simone de Beauvoir diesen Skandal weltweit publik machten, wurde Boupacha im Juni 1961 zum Tode verurteilt. Selbst nach einer Amnestie blieb Boupacha bis 1962 in Haft. Neben Nono hat auch Pablo Picasso künstlerisch Boupacha gewürdigt.

Bei Nono bildet das *Boupacha*-Porträt den Mittelsatz der postsepiellen *Canti di vita e d'amore* von 1962 für Sopran, Tenor und Orchester. Zuvor wird der Abwurf der Atombombe in Japan thematisiert, danach ein Liebesgedicht von Cesare Pavese. Der Text



Luigi Nono zu Beginn der 1960er Jahre

zu *«Djamila Boupacha»* stammt von Jesus Lopez Pacheco. *«Nehmt mir von den Augen diesen Jahrhundertnebel»*, beginnt das Gedicht *Esta noche*. *«Es ist traurig aufzustehen und immer das gleiche zu sehen. Diese Nacht des Blutes, diesen endlosen Morast. [...] Das Licht wird kommen, glaubt mir, was ich euch sage.»*

Das Sopransolo ist ein deutlicher Kontrast zu den anderen Sätzen, in denen beide Gesangsstimmen mit Orchester zu hören sind. In ihrer Arbeit über die *Canti di vita e d'amore* betont Julia Gerlach zurecht, dass Nono hier ganz bewusst an die lange Tradition der Monodie anknüpft. Nono strebe eine *«Einheit aus Melodie und Text»* an sowie eine *«Nachahmung des affektgeladenen Sprechens»*. Schneller Wechsel zwischen langen und kurzen Tönen, ein großer Ambitus sowie dissonante Sprünge: Dies sind auch die zentralen Merkmale in Nonos Monodie.

Mit der zeit- und epochenübergreifenden Stilistik erreicht Nono zugleich eine Universalität, die das Einzelschicksal von Boupacha zu einem aufgeklärten, humanistischen Mahnmal der Menschheit



*Nachtstück II*, Gemälde von Arnold Schönberg vor 1910

erhebt. Als im Februar 1963 bei der «musica viva» in München die *Canti di vita e d'amore* aufgeführt wurden, kam es zu kontroversen Diskussionen. Manche Politiker in Bayern sahen, wegen des Bezugs zum Algerienkrieg, die deutsch-französische Aussöhnung gefährdet.

Der Komponist Karl Amadeus Hartmann, zugleich Begründer der «musica viva» und selbst ein von den Nazis politisch Verfolgter, erklärte im Programmheft sein legendäres *«Ja zu Luigi Nono»*. Für ihn seien die *Canti di vita e d'amore* ein *«tiefstes, künstlerisches Bekenntnis des Menschen Nono»*, der sich *«engagiert, der sich empört, der kämpft gegen die Bedrohung des Lebens durch die Gewalt des Krieges, der Partei ergreift für die Kreatur im Kampf gegen die Unmenschlichkeit. Nono klagt an, und seine Sprache ist Feuer.»*

## Schönberg: Die Ausgegrenzte

Auch die *Verklärte Nacht* op. 4 von Arnold Schönberg, dem späteren Schwiegervater von Nono, erregte viel Aufsehen. Ursprünglich 1899 als Streichsextett entworfen und 1917 für Orchester bearbeitet, geriet die Uraufführung 1902 in Wien zu einem handfesten Skandal. «Einige zischten, andere applaudierten, im Stehparterre brüllten ein paar junge Leute wie die Löwen», berichtete die *Neue Freie Presse*. Diese Reaktion galt keineswegs allein der Musik Schönbergs, sondern auch dem gleichnamigen Gedicht von Richard Dehmel, das hier reflektiert wird.

Erstmals 1896 im Lyrikband *Weib und Welt* erschienen, integriert es Dehmel 1903 zudem in *Zwei Menschen. Roman in Romanzen*. Für konservative Kreise war der Gehalt unerhört. Bei einem nächtlichen Spaziergang bekennt eine Frau ihrem Geliebten, von einem anderen Mann ein Kind zu erwarten. Der Mann bemüht sich, die Gewissensqualen der Frau zu befrieden. «Das Kind, das du empfangen hast, sei deiner Seele keine Last», sagt er. «Du wirst es mir, von mir gebären.»

Die Worte sind erstaunlich, denn: Eine Frau, die ein uneheliches Kind gebar, galt damals als Aussätzig, mit fatalen Folgen auch für das Kind. Neben diesem Plädoyer gegen soziale Ungerechtigkeit verarbeitete Schönberg mit der *Verklärten Nacht* wohl auch eigene Erfahrungen. Jedenfalls ist das Streichsextett im Sommer 1899 entstanden, in Payerbach am Semmering, wo Schönberg mit seinem Lehrer Alexander von Zemlinsky gemeinsam Sommerferien verlebte. Hier begegnete er Zemlinskys Schwester Mathilde.

Eine Liebe keimte auf, und nach drei Wochen war die *Verklärte Nacht* vollbracht. Mit ihr hat Schönberg die maßgeblich von Franz Liszt und Richard Strauss geprägte «Symphonische Dichtung» auf die Kammermusik übertragen, um zugleich ganz anders vorzugehen. Denn obwohl die Verse ein Programm herausbilden, verzichtete Schönberg – laut seinem Werkkommentar von 1950 – auf «vordergründig illustrierende Elemente». Schönberg stützt sich dabei auf das Gedicht selbst, das «kaum dramatische Handlung» schildere, wohl aber «Gefühle und naturhafte Stimmungen».

Stattdessen ist die Komposition formal von einem Prinzip geprägt, das Schönberg mit Johannes Brahms verbunden hat und entwickelnde Variation nannte. Andererseits schlagen die ausgeprägte Chromatik und Enharmonik eine direkte Brücke zur Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner. Aus einem Materialkern entwickeln sich thematische Charaktere und formale Abschnitte. Der Schönberg-Schüler Anton Webern spricht von einem «*freien Phantasieren*» mit einem «*Überreichtum an Themen und deren Verarbeitung*». Auch Webern selbst wurde von Dehmel inspiriert, sowie Richard Strauss, Hans Pfitzner, Max Reger oder Kurt Weill.

### **Berg: Die Erniedrigte**

Als *Lulu* brillierte Barbara Hannigan erstmals 2012 in Brüssel. Zuletzt war sie in dieser Rolle 2017 in Hamburg zu erleben. Für Hannigan steht fest, dass diese Frau keine «*femme fatale*» oder ein männermordender Vamp ist. «*Sie ist ein freier Geist, der Erdgeist, wie Wedekind sie nannte*», womit Hannigan auf die gleichnamige Tragödie von Frank Wedekind anspielt. Mit der *Büchse der Pandora* bildet *Der Erdgeist* die Grundlage zur *Lulu*. Gleichwohl kann der freie Geist schnell zu einem Opfer werden oder das Ergebnis eines furchtbaren Erlebnisses sein.

Tatsächlich spricht viel dafür, dass Lulu als Kind schwer missbraucht wurde. Hierfür steht eine bezeichnende Szene gegen Ende des Opern-Fragments von Berg. Als 15-jähriges Mädchen habe sie das «*Glück*» gehabt, drei Monate in einem Krankenhaus zu verbringen, fern von den «*Augen und Händen der Männer*», erinnert sich Lulu. «*In jener Zeit gingen mir die Augen über mich auf, und ich erkannte mich.*» Dieses Ereignis nennt Hannigan einen «*wichtigen Wendepunkt*» in der Jugend Lulus.

Im Folgenden dreht Lulu gewissermaßen den Spieß um, und genau dies geschieht in der Oper. Um für sein Werk zu werben, kreierte Berg zwischen 1928 und 1934 die *Lulu-Suite* mit Koloratursopran. Diese brillant gesetzten «*Symphonischen Stücke*» verdichten das Geschehen auf eigene Weise, um zugleich konzis in die Persönlichkeit der Lulu einzutauchen. Nur zwei Figuren kommen in der *Suite* direkt vor, nämlich Lulu und die lesbische Gräfin Geschwitz: gesungen von der Sopransolistin im dritten und fünften Satz.



Alban Berg 1910 porträtiert von Arnold Schönberg

Auch die Männer kommen vor, allerdings in den *«wortlosen Klängen verschiedener Instrumente»*, so Hannigan. Ihre Stimmen sind das Altsaxophon, die Solostreicher oder die Holzbläser. Das *Rondo* zu Beginn dreht sich um den Tod von Dr. Schön, dem langjährigen Liebhaber Lulus: Ein Schuss durch seine Pistole aus der Hand von Lulu tötet ihn. Für das jazzartige *Ostinato* des zweiten Satzes hat sich Berg eine Filmeinblendung in Zeitraffer gedacht, die die Verhaftung und Befreiung der Lulu zeigen soll. Der dritte Satz ist das berühmte *Lied der Lulu*.

*«Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab»*, heißt es. Hannigan hört hierin ein *«Manifest, in dem Lulu, kurz bevor sie Dr. Schön erschießt, ihr absolutes*

*Recht verteidigt, zu sein, wer und was sie ist*». Nach Variationen der Lautenmelodie Wedekinds folgen als fataler Ausgang der Todeschrei der Lulu und die Klage der Gräfin («*Lulu! Mein Engel!*»). Für Hannigan steht fest, dass sich Lulu in ihrer ersten Nacht als Prostituierte wissentlich mit dem Mörder Jack the Ripper einlässt. Berg setzt seiner Lulu ein weiteres Denkmal: mit dem zweiten Satz aus dem Violinkonzert «*Dem Andenken eines Engels*».

### **Gershwin: Die Emanzipierte**

Als eine Art Pendant zur *Lulu-Suite* geriert sich die *Girl Crazy Suite*, die Bill Elliott für und mit Barbara Hannigan arrangiert sowie orchestriert hat. Das Orchester folgt der Besetzung der *Lulu-Suite*. Überdies taucht zusätzlich Material aus Bergs *Lulu* auf, und auch György Ligeti, Kurt Weill, Gustav Mahler oder der Kanadier Claude Vivier huschen durch die Takte. Sonst aber wird in der 2016 am Lucerne Festival in der Schweiz uraufgeführten *Girl Crazy Suite* die Geschichte rund um Molly Gray erzählt. Um sie dreht sich das Musical *Girl Crazy* von George Gershwin von 1930.

Molly hat die Hosen an, und dies im wahrsten Sinn. Als Cowboy gekleidet, trägt sie die Post aus, in einem verschlafenen Nest im Wilden Westen der USA: Custer ville in Arizona. In dem Dorf herrscht trostlose Langeweile. Seit fünfzig Jahren wurde keine Frau mehr gesichtet, bis auf «*alte Weiber*» und eben die Posthalterin Molly. Sie ist kein braves Girly in Kleidchen, das mit den Augenwimpern klimpert. In einer ausgeprägt rauen Männergesellschaft, in der das Recht des Stärkeren obsiegt, wirbelt Molly die Geschlechterrollen gehörig durcheinander. In diesem Sinn ist sie fürwahr «*ver-rückt*».

Während die Cowboys die Emanzipierte kaum als Frau wahrnehmen, verdreht sie Danny den Kopf. Er ist ein Entertainer aus New York, der von seinem Vater die Buzzard-Ranch geerbt hat. Vom Big Apple aus reist er fünftausend Kilometer nach Custer ville: mit dem Taxi. Zunächst erkennt Danny nicht, dass der westermäßig gekleidete Postbote eine Frau ist. Als der Groschen fällt, verfällt er ihr. Aus der Buzzard-Ranch macht Danny eine



Vergnügungsfarm samt Hotel, Casino und Showgirls, was Molly nicht wirklich gutheißt. Als sie mit dem feschen Sam durchzubrennen droht, kann Danny sie schlussendlich für sich gewinnen.

Am Ende wird geheiratet. Bis dahin hat Molly aus dem mondänen Großstädter allmählich einen harten Cowboy gemacht. Hier folgt also nicht die Frau dem Mann, um sich nach Belieben formen zu lassen. Hier gibt Molly den Ton an und zeigt, wo es langgeht. Mit seiner Musical Comedy in zwei Akten landete Gershwin seinerzeit einen Coup, samt zahllosen Schlagern und Ohrwürmern. Keine Produktion der Spielzeit 1930/31 war am Broadway derart erfolgreich, was viel über die damalige Rezeption von Gershwins Schaffen verrät.

Als Songkomponist erfreute sich Gershwin größter Popularität. Sein Talent für die Oper und Symphonik blieb indes lange verkannt. Deswegen wurde *An American in Paris* jäh ausgepiffen, und *Porgy and Bess* wurde zunächst sträflich ignoriert. Allmählich kehrte sich das Verhältnis um: Der Bühnenhit *Girl Crazy* geriet ins Abseits. Unter dem Titel *Crazy for you* feierte 1992 eine Bearbeitung in New York und London Premiere. Die Produktion gewann mehrere Preise und ging 1997 auf Tournee: freilich ohne jene Irritation hervorzurufen, die das freche Spiel mit Geschlechterrollen einst in den USA provoziert hatte.

*Marco Frei ist promovierter Musikwissenschaftler. Sein Buch über Dmitri Schostakowitsch ist 2006 im PFAU-Verlag erschienen. Als Musikjournalist schreibt er u. a. für die Neue Zürcher Zeitung, Die Welt, Musik & Theater, Neue Zeitschrift für Musik, Das Orchester, Oper! und PianoNews.*



George Gershwin um 1920

# Textes

## **Luigi Nono** **Djamila Boupacha**

Texte: Jesús López Pacheco

Quitad me de los ojos  
esta niebla de siglos.  
Quiero mirar la cosas  
como un niño.

Es triste amanecer  
y ver todo la mismo.  
Esta noche de sangre,  
este fango infinito.

Ha de venir un dia,  
distinto.  
Ha de venir la luz,  
creed me lo que os digo.

## **Djamila Boupacha**

Traduction: Jérémie Szpirglas  
(Brahms, © Ircam-  
Centre Pompidou)

Cette nuit  
Dissipez cette brume  
Devant mes yeux.  
Je veux voir les choses  
Comme un enfant.

Qu'il est triste qu'à l'aube  
Rien n'ait changé.  
Cette nuit de sang,  
Cette boue infinie

Un jour viendra,  
Différent.  
La lumière viendra,  
Croyez ce que je vous dis.

## **Djamila Boupacha**

Diese Nacht  
Nehmt hinweg von meinen Augen  
den Nebel der Jahrhunderte.  
Ich will die Dinge bewundern  
wie ein Kind.

Es ist traurig, einen neuen Tag zu  
beginnen  
und immer dasselbe zu sehen.  
Diese Nacht des Blutes,  
dieser unendliche Schlamm.

Es muss ein Tag kommen,  
der anders ist.  
Es muss das Licht kommen,  
glaubt mir, was ich sage.

**Alban Berg**  
**Lied der Lulu**

Texte: Franz Wedekind

Wenn sich die Menschen um  
meinetwillen umgebracht haben,  
So setzt das meinen Wert nicht  
herab.  
Du hast so gut gewusst, weswegen  
du mich zur Frau nahmst,  
Wie ich gewusst habe, weswegen  
ich dich zum Mann nahm.  
Du hattest deine besten Freunde  
mit mir betrogen,  
Du konntest nicht gut auch noch  
dich selber mit mir betrügen.  
Wenn du mir deinen Lebensabend  
zum Opfer bringst,  
So hast du meine ganze Jugend  
dafür gehabt.  
Ich habe nie in der Welt etwas  
anderes scheinen wollen,  
Als wofür man mich genommen  
hat.  
Und man hat mich nie in der Welt  
für etwas anderes genommen,  
Als was ich bin.

**Si des hommes se sont tués  
pour moi**

Traduction: © Guy Laffaille /  
LiederNet Archive

Si des hommes se sont tués pour  
moi,  
Ma valeur n'a pas baissé.  
Tu sais si bien pourquoi tu m'as  
prise pour femme,  
Comme moi je sais pourquoi je  
t'ai pris pour mari.  
Tu as trompé tes meilleurs amis  
avec moi,  
Tu ne pouvais pas te tromper avec  
toi-même.  
Bien que tu m'aies donné le soir  
de ta vie,  
Tu as eu toute ma jeunesse en  
échange.  
Je n'ai pas voulu dans ma vie  
paraître autrement  
Que pour ce que on m'a prise.  
Et on ne m'a pas vue dans ma vie  
autrement  
Que ce que je suis.

**George Gershwin**  
**Girl Crazy. Suite**

Texte: Ira Gershwin

**But Not for Me**

They're writing songs of love,  
But not for me.  
A lucky star's above,  
But not for me.

With love to lead the way,  
I've found more skies of grey  
Than any Russian play  
Could guarantee.

I was a fool to fall and get that way.  
Heigh-ho alas, and also lakaday.  
Although I can't dismiss  
The memory of his kiss,  
I guess he's not for me.

It all began so well  
But what an end.  
This is the time a fella needs a  
friend.  
The climax of the plot should be  
the marriage knot,  
But there's not knot for me.

**Embraceable you**

Dozens of men would storm up.  
I had to lock my door.  
Somehow I could'nt warm up  
To one, before.

What was I that controlled me?  
What kept my love life lean?  
My intuition told me you'd come  
on the scene.

Mister, listen to the rhythm of my  
heartbeat,  
And you'll get just what I mean.

Embrace me, my sweet embrace-  
able you.  
Embrace me, you irreplaceable you.  
Just one look at you, my heart  
grew tipsy in me.  
You and you alone bring out the  
gypsy in me.

I love all the many charms about  
you.  
Above all, I want my arms about  
you.  
Don't be a naughty baby,  
Come to mama, come to mama  
do...  
My sweet embraceable you.

Embrace me, my sweet embrace-  
able you.  
Embrace me, you irreplaceable you.  
In your arms I find love so delecta-  
ble, dear.  
I'm' afraid it isn't quite respectable,  
dear.

But hang it, come on, let's glorify  
love!  
Ding dang it! You'll shout  
«Encore!» if I love!

Don't be a naughty baby,  
Come to mama, come to mama do.  
My sweet embraceable you.

## **I Got Rhythm**

I got rhythm.  
I got music.  
I got my man,  
Why could ask for anything more?

I got daisies  
In green pastures.  
I got my man,  
Why could ask for anything more?

Old man trouble?  
I don't mind him.  
You won't find him  
Round my door.

I got starlight,  
I got sweet dreams,  
I got my man,  
Why could ask for anything more?

# Interprètes

## Biographies

---

### **Ludwig orchestra**

En 2013, six musiciens ont choisi d'aller à l'encontre des tendances actuelles et de créer un nouveau collectif musical. Un collectif qui se distingue désormais par sa flexibilité, notamment d'un point de vue pratique: sa taille peut varier de quelques solistes à un orchestre symphonique. Le collectif, qui propose des concerts de qualité guidés par la nécessité d'interpréter la musique du mieux possible avec les plus grands musiciens, y ajoute une dimension sociale. Le groupe porte le nom de Ludwig, d'après Beethoven, entrepreneur culturel avant la lettre. La programmation de l'ensemble est tout aussi réfléchie qu'aventureuse. Son directeur artistique Peppie Wiersma rassemble des compositeurs d'époques et de styles différents. Ces dernières années, Ludwig s'est produit aux côtés de Barbara Hannigan, Cristina Zavalloni, Christianne Stotijn, les frères Jussen, Remy van Kesteren et Rosanne Philippens. En 2014, Ludwig a reçu le prix De Ovatie de la Dutch Association of Theatre and Concert Hall Directors dans la catégorie musique classique pour ses réalisations dans le domaine. Il a été remis lors de la première saison officielle de l'ensemble, à l'occasion du concert «Ludwig loves Barbara», avec Barbara Hannigan. Avec le programme Ludwig and the Brain, le collectif associe son travail à la recherche scientifique actuelle, permettant des applications uniques pour le bien-être et le développement de groupes spécifiques. En combinant arts, médecine, science et technologie, Ludwig propose au public une plus large interprétation de la valeur de la musique.



---

## **Ludwig orchestra**

Im Jahre 2013 beschlossen sechs Musiker, ein Künstlerkollektiv zu gründen, um sich gegenüber aktuellen Trends zu positionieren. Dabei definiert sich die Gruppe besonders über ihre Flexibilität: Die Besetzung variiert – vom kleinen Solistenensemble bis zum Symphonieorchester ist alles möglich. Das Kollektiv, das herausragende Konzerte an der Seite renommierter Musiker spielt, verbindet damit immer auch eine soziale Komponente. Den Namen Ludwig gab sich die Gruppe in Erinnerung an Beethoven. Die Programme des Ensembles sind ebenso durchdacht wie entdeckungsfreudig. Peppie Wiersma, der künstlerische Leiter, setzt Komponisten unterschiedlicher Stile und Epochen in Beziehung. In den letzten Jahren musizierte Ludwig mit Barbara Hannigan, Cristina Zavalloni, Christianne Stotijn, den Jussen-Brüdern, Remy van Kesteren und Rosanne Philippens. 2014 erhielt das Ensemble den Preis De Ovatie der Dutch Association of Theatre and Concert Hall Directors in der Kategorie klassischer Musik. Er wurde dem Ensemble in seiner ersten offiziellen Saison im Rahmen des Konzertes «Ludwig loves Barbara» mit Barbara Hannigan übergeben. Mit dem Programm «Ludwig and the Brain» setzen sich die Musiker zu aktuellen Forschungen in Beziehung, die einzigartige Anwendungen zur Förderung des Wohlbefindens und die Entwicklung spezifischer Gruppen ermöglichen. In der Verbindung von Kunst, Medizin, Forschung und Technik bietet Ludwig seinem Publikum eine breite Sicht auf die vielfältigen Möglichkeiten von Musik.

---

## **Barbara Hannigan** soprano, direction

La soprano Barbara Hannigan partage son temps entre chanter sur les principales scènes du monde et diriger des orchestres de premier plan. Les Berliner et les Münchner Philharmoniker, le Gothenburg Symphony Orchestra, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, le Mahler Chamber Orchestra et le Toronto Symphony comptent parmi ceux avec lesquels elle a développé une étroite relation. Elle a travaillé avec de célèbres



CONCERTGEBOUW

RCO ROYAL CONCERTGEBOUW  
BESTEL NU  
DEEL  
UW DE  
ABONNEMENT

CONCERTGEBOUW  
VOE  
VER

WORK  
STRA AMST  
RIN

Donderdag 20 april Grote Zaal  
Matthäus-Passion  
Academy of Ancient Music

Ludwig orchestra and Barbara Hannigan  
photo: Elmer de Haas



chefs tels Sir Simon Rattle, Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Kirill Petrenko, David Zinman, Vladimir Jurowski, Antonio Pappano, Alan Gilbert et Reinbert de Leeuw. Son engagement pour la musique contemporaine l'a amenée à collaborer intensivement avec des compositeurs comme Boulez, Dutilleux, Ligeti, Stockhausen, Sciarrino, Barry, Dusapin et Abrahamsen. Ses apparitions notables à l'opéra comprennent le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande*, qu'elle a interprété durant deux étés consécutifs: en 2016 au Festival d'Aix-en-Provence dans la mise en scène de Katie Mitchell dirigée par Esa-Pekka Salonen et en 2017 à la Ruhrtriennale dans celle de Krzysztof Warlikowski sous la direction de Sylvain Cambreling. Chantant avec «une aisance, une virtuosité et des couleurs que l'on entend chez aucun autre chanteur actuellement» (*Le Figaro*), Barbara Hannigan a également chanté Lulu dans la production de Warlikowski au Théâtre de La Monnaie en 2012 et plus récemment dans celle de Christoph Marthaler au Staatsoper de Hambourg, qu'elle reprendra dans ce même lieu en 2018 et 2020. Pour son rôle de Marie dans *Die Soldaten* de Zimmermann à la Bayerische Staatsoper – une interprétation très applaudie mise en scène par Andreas Kriegenburg et dirigée par Kirill Petrenko – elle a remporté le Deutscher Theaterpreis Der Faust. Elle a fait des débuts triomphants sur la scène de l'Opéra de Paris en 2015 avec *La Voix Humaine* mise en scène à nouveau par Warlikowski et y retournera avec cette même production au printemps 2018. Elle a créé le rôle d'Agnes dans *Written on Skin* de George Benjamin, qui a été acclamé dans le monde entier et dont les dernières représentations ont eu lieu à la London's Royal Opera House la saison dernière. Elle retrouve cette scène cette saison pour la très attendue nouvelle pièce du compositeur, *Lessons in Love and Violence*, qui sera présentée au Dutch National Opera à l'été 2018. Barbara Hannigan a beaucoup travaillé avec la chorégraphe Sasha Waltz sur les productions de *Matsukaze* d'Hosokawa et de *Passion* de Dusapin. Lors de la saison 2016/17, elle a créé *Alice's Adventures Under Ground* de Gerald Barry et a fait ses débuts au Festival de Glyndebourne avec le rôle d'Ophelia dans *Hamlet* de Brett Dean. Est paru en 2017 chez Alpha Classics son premier album en tant que chanteuse et

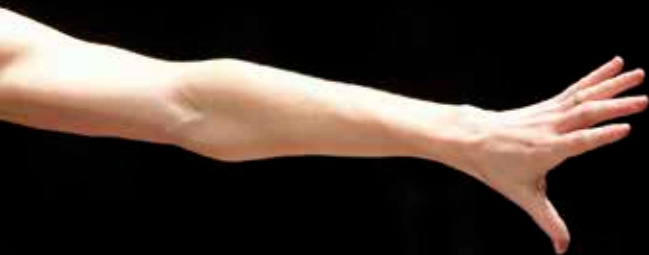
chef, intitulé «Crazy Girl Crazy», aux côtés du Ludwig orchestra. Le disque comprend des œuvres de Berio, Berg et un arrangement de Gershwin par Bill Elliott, spécialement commandé pour l'occasion. Un film, réalisé par Mathieu Amalric, accompagne le CD et a été projeté lors du New York Film Festival 2017, au Walter Theatre du Lincoln Center. À propos de la direction et des choix de programmation de Barbara Hannigan, le *New York Times* a écrit que «ses performances sont viscéralement émouvantes... Elle les élabore avec une sorte de conscience de soi post-moderne; elles sont des mondes intimes destinés à la satisfaire elle – artistiquement, intellectuellement, émotionnellement – autant que son public.» Ses apparitions au pupitre, récentes ou venir, comprennent des concerts avec le Danish National Symphony Orchestra, le Swedish Radio Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, les Münchner Philharmoniker et Ludwig orchestra, avec lequel elle effectue une tournée européenne en décembre. Elle se produit également en récital avec le pianiste Reinbert de Leeuw à Toronto, Washington, New York, Philadelphie et à la Wiener Konzerthaus. Ses enregistrements ont été récompensés par Gramophone, Edison, les Victoires de la Musique et la Royal Philharmonic Society. Elle a aussi été Sânger des Jahres (Opernwelt, 2013) et Personnalité Musicale de l'Année (Syndicat de la Presse Française, 2012). Nouvellement membre de l'Ordre du Canada, Barbara Hannigan a vu sa vie artistique documentée dans plusieurs films: le documentaire *I'm a creative animal* d'Accentus Music, présenté au Festival de Lucerne en 2014 lorsqu'elle y était Artiste Étoile, *Canadees Podiumdier* diffusé à la télévision néerlandaise la même année et le court-métrage *C'est presque au bout du monde* de Mathieu Amalric.

---

### **Barbara Hannigan** Sopran, Leitung

Barbara Hannigan ist gleichermaßen als Sângerin auf den großen Bühnen der Welt und als Dirigentin führender Orchester aktiv. Berliner und Münchner Philharmoniker, Gothenburg Symphony Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Mahler Chamber Orchestra und Toronto Symphony





Barbara Hannigan

photo: Musacchio & Ianniello Accademia Nazionale di Santa Cecilia



gehören zu den Orchestern, mit denen sie enge Beziehungen unterhält. Sie hat mit den bekanntesten Dirigenten gearbeitet, darunter Sir Simon Rattle, Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Kirill Petrenko, David Zinman, Wladimir Jurowski, Antonio Pappano, Alan Gilbert und Reinbert de Leeuw. Ihr Engagement für zeitgenössische Musik hat zu einer umfangreichen Zusammenarbeit mit Komponisten wie Boulez, Dutilleux, Ligeti, Stockhausen, Sciarrino, Barry, Dusapin und Abrahamsen geführt. Viel beachtete Opernauftritte umfassen die Titelrolle in *Pelléas et Mélisande*, die Hannigan in zwei aufeinander folgenden Sommern gestaltete: einmal in Katie Mitchells Inszenierung beim Festival d'Aix-en-Provence 2016 unter Esa-Pekka Salonen und dann 2017 in Krszysztof Warlikowskis Inszenierung im Rahmen der Ruhrtriennale unter der Leitung von Sylvain Cambreling. Mit «*Leichtigkeit, Virtuosität und Farbenreichtum, wie man sie von keiner anderen Sängerin der Gegenwart kennt*» (*Le Figaro*), sang Hannigan Lulu in Warlikowskis gefeierter Produktion 2012 in Brüssel und jüngst in Christoph Marthalers Neuproduktion an der Hamburger Staatsoper. Auch in den Wiederaufnahmen 2018 und 2020 wird sie zu erleben sein. Sie sang die Rolle der Marie in Zimmermanns *Die Soldaten* an der Bayerischen Staatsoper in einer gefeierten Inszenierung von Andreas Kriegenburg unter Kirill Petrenko. Für ihre Gestaltung wurde sie mit dem Deutschen Theaterpreis Der Faust geehrt. Nach ihrem sehr erfolgreichen Debüt 2015 an der Opera de Paris mit *La Voix Humaine*, erneut unter der Regie von Warlikowski, kehrt sie im Frühjahr 2018 für die Wiederaufnahme dieser Produktion hierher zurück. Ihre Gestaltung der Partie der Agnes in der Uraufführung von George Benjamins *Written on Skin* wurde weltweit mit begeisterten Kritiken bedacht; jüngste Aufführungen fanden vergangene Saison im Londoner Royal Opera House statt. Hieran knüpft Hannigan in dieser Saison an, indem sie an der mit Spannung erwarteten neuen Arbeit von George Benjamin *Lessons in Love and Violence* mitwirkt, die im Sommer 2018 auch an der Dutch National Opera zu erleben sein wird.



Intensiv arbeitete Hannigan mit der Choreografin Sasha Waltz für die Produktionen von Hosokawas *Matsukaze* und Dusapins *Passion*. In der Saison 2016/17 sang Hannigan in der Weltpremiere von Gerald Barrys *Alice's Adventures Under Ground* und debütierte beim Glyndebourne Festival als Ophelia in Brett Deans *Hamlet*. Im Jahre 2017 veröffentlichte Barbara Hannigan ihr erstes Album als Sängerin und Dirigentin «Crazy Girl Crazy» mit dem Ludwig orchestra bei Alpha Classics. Die CD enthält Werke von Berio, Berg und ein eigens in Auftrag gegebenes Gershwin-Arrangement von Bill Elliott. Ein neuer Film von Mathieu Amalric begleitet die CD und wurde auf dem New York Film Festival 2017 im Walter Theatre im Lincoln Center präsentiert. Die *New York Times* schrieb über die Interpretationen, der von ihr entwickelten Programme: «...ihre Gestaltungen sind ergreifend... sie entwickelt sie mit einer Art postmodernem Selbstbewusstsein; es sind intime Welten, die sie selbst künstlerisch, intellektuell und emotional genauso befriedigen wie ihr Publikum». Zu aktuellen Höhepunkten gehören Auftritte am Pult des Danish National Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, der Münchner Philharmoniker und des Ludwig orchestra, mit dem sie im Dezember in Europa auf Tournee ist. In Recitals ist die Sängerin mit dem Pianisten Reinbert de Leeuw in Toronto, Washington, New York, Philadelphia und im Wiener Konzerthaus zu erleben. Hannigans Aufnahmen wurden von *Gramophone*, *Edison*, *Victoires de la Musique* und der *Royal Philharmonic Society* ausgezeichnet. Darüber hinaus wurde sie Sängerin des Jahres (*Opernwelt*, 2013) und *Personnalité Musicale de l'Année* (*Syndicat de la Presse Française*, 2012). Kürzlich zum Mitglied de l'Ordre du Canada ernannt, wurde Barbara Hannigans Leben als Künstlerin zum Thema verschiedener Dokumentarfilme: *I'm a creative animal* von Accentus Music, produziert beim Lucerne Festival 2014, wo sie *Artiste Etoile* war, *Canadees Podiumdier* des niederländischen Fernsehens (NTR 2014) sowie Mathieu Amalrics Kurzfilm *C'est presque au bout du monde*.