

EDISON DENISOV

AU PLUS HAUT DES CIEUX

Brigitte Peyré, soprano

Ensemble Orchestral Contemporain

Daniel Kawka

EDISON DENISOV (1929-1996)

SYMPHONIE DE CHAMBRE N°1 pour orchestre de chambre (1982)

for chamber orchestra

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | 1 ^{er} mouvement | 8'51 |
| 2 | 2 ^e mouvement | 4'55 |
| 3 | 3 ^e mouvement | 7'27 |

Corinne Sagnol, flûte | *François Salès*, hautbois | *Hervé Cligniez*, clarinette
Laurent Apruzzese, basson | *Didier Muhleisen*, cor | *Gilles Peseyre*, trompette
Marc Gadave, trombone | *Claudio Bettinelli*, percussions | *Roland Meillier*, piano
Gaël Rassaert, violon | *Brice Duval*, alto | *Valérie Dulac*, violoncelle

AU PLUS HAUT DES CIEUX

cycle vocal pour soprano et orchestre de chambre (1987)

cycle for soprano and chamber orchestra

Texte de Georges Bataille, © Gallimard

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 4 | I. Qui suis-je ? | 2'50 |
| 5 | II. Intermezzo I | 0'55 |
| 6 | III. Le bleu du ciel | 2'35 |
| 7 | IV. Intermezzo II | 0'44 |
| 8 | V. Torche éteinte | 2'21 |
| 9 | VI. Intermezzo III | 0'41 |
| 10 | VII. Dieu | 1'52 |
| 11 | VIII. Intermezzo IV | 0'53 |
| 12 | IX. Étoile | 1'08 |
| 13 | X. Intermezzo V | 0'57 |
| 14 | XI. Ma prison | 3'32 |
| 15 | XII. Sous le soleil | 3'58 |

Corinne Sagnol, *Christine Comtet*, flûtes | *François Salès*, hautbois
Hervé Cligniez, *Aude Buet*, clarinettes | *Christophe Lac*, clarinette basse
Gilles Peseyre, *Stéphane Fyon*, trompettes
Claudio Bettinelli, *Roméo Monteiro*, *Laurent Mariusse*, percussions
Roland Meillier, célesta | *Laure Beretti*, harpe | *Gaël Rassaert*, *Vincent Soler*, violons
Brice Duval, *Anna Startseva*, altos | *Valérie Dulac*, violoncelle

EKATERINA KOUPROVSKAIA-DENISOVA

Orchestration Edison Denisov

CINQ ROMANCES D'ANNA AKHMATOVA

pour soprano et ensemble (1994) / *for soprano and ensemble*

- | | | |
|----|----------------|------|
| 16 | Le soir | 1'58 |
| 17 | Dans le jardin | 2'30 |
| 18 | Adieu | 1'00 |
| 19 | Un mot | 1'05 |
| 20 | La solitude | 1'42 |

Christine Comtet, flûte | *François Salès*, hautbois | *Hervé Cligniez*, clarinette
Laurent Apruzzese, basson | *Didier Muhleisen*, cor | *Laure Beretti*, harpe
Gaël Rassaert, *Vincent Soler*, violons | *Brice Duval*, alto | *Valérie Dulac*, violoncelle

EDISON DENISOV

- | | | |
|----|---------------------------------|-------|
| 21 | SYMPHONIE DE CHAMBRE N°2 | 12'46 |
|----|---------------------------------|-------|

pour orchestre de chambre (1994)

for chamber orchestra

Christine Comtet, flûte | *François Salès*, hautbois | *Hervé Cligniez*, clarinette
Laurent Apruzzese, basson | *Didier Muhleisen*, cor | *Gilles Peseyre*, trompette
Marc Gadave, trombone | *Claudio Bettinelli*, percussions | *Roland Meillier*, piano
Laure Beretti, harpe | *Gaël Rassaert*, *Vincent Soler*, violons | *Brice Duval*, alto
Valérie Dulac, violoncelle | *Michaël Chanu*, contrebasse

Brigitte Peyré, soprano (4-20)

Ensemble Orchestral Contemporain

Daniel Kawka, direction / conducting

© Éditions Le Chant du Monde



“*Toute ma musique est spirituelle*” E. DenISOV

Edison DenISOV (1929-1996) appartient aujourd’hui aux grands “classiques” de la musique du XX^e siècle. Après des débuts avant-gardistes, il poursuit son chemin et vint progressivement vers un style particulier, propre à lui, fondé sur un alliage subtil de technique sérielle et de lyrisme puissant venu des profondeurs de la culture vocale populaire russe. L’œuvre denisovienne dans son ensemble se distingue par un sentiment humaniste où prime le message personnel du créateur, lui allouant une dimension d’une confession intime. Comme l’explique DenISOV : “Pour moi, la musique est un langage par lequel on dit ce qu’on ne peut pas dire, qu’on ne veut pas dire ou même qu’on a peur de dire par les mots, et ce langage est beaucoup plus large et plus parlant que n’importe quelle parole.”

Les œuvres d’Edison DenISOV proposées sur le présent enregistrement appartiennent à la période de maturité du compositeur, se déployant sur une fraction de vie longue d’une douzaine d’années (1982-1994).

Symphonie de chambre n°1 (1982)

La *Symphonie de chambre n°1* fut composée en janvier 1982 pour le 10^e anniversaire de l’Ensemble 2E2M et créée à Paris le 7 mars 1983 sous la direction de Luca Pfaff. L’effectif instrumental de cette œuvre, plus restreint qu’un orchestre de chambre traditionnel, ne comporte que douze instruments traités comme un ensemble de solistes. Le piano s’y démarque par son rôle prédominant.

La symphonie se présente comme une construction cyclique en trois mouvements. L’écriture transparente du premier mouvement laisse entendre les voix d’instruments au sein d’un tissu polyphonique très “mélodisé”. Quelques éléments de choral faisant allusion aux accords tonaux, s’inscrivent ponctuellement dans la trame orchestrale, par ailleurs totalement atonale.

Le second mouvement – une sorte de *Scherzo* – joue le rôle d’*Intermezzo*. Il est basé sur le principe de clusters mouvants – l’un des signes caractéristiques de la musique de DenISOV, à l’appellation de “thème du vent”. Ce thème est apparu initialement dans les intermezzos de son opéra *L’Écume des jours*, puis s’est inscrit spontanément dans beaucoup d’autres œuvres. Il s’agit de passages rapides, courts et très légers, évoquant les coups de vent, que le compositeur accompagne le plus souvent de remarques telles “leggiero dolcissimo”.

Le rappel de certains éléments thématiques du premier mouvement contribue à l’unité du cycle.

Le mouvement final se perçoit comme un épilogue dans lequel le développement des éléments thématiques précédents assume une continuité. L’œuvre s’achève par une longue coda posée sur la pédale d’un accord quasi tonal, coda durant laquelle la musique “s’évapore” doucement dans le silence.

“Au plus haut des cieux” sur les textes de Georges Bataille (1986)

Les œuvres vocales occupent une place prépondérante dans le catalogue denisovien ; la voix fut sans doute son instrument préféré.

Commandé par l’ensemble InterContemporain pour son 10^e anniversaire, *Au plus haut des cieux* fut créé le 11 mai 1987 sous la direction de Peter Eötvös. Les poèmes de Bataille choisis par DenISOV sont extraits de son livre philosophique *Expérience intérieure*. Le texte “Le bleu du ciel” est tiré d’un texte prosaïque homonyme.

DenISOV était attiré et même fasciné par la personnalité de Georges Bataille, provocateur, “écorché-vif” et contestataire, connu pour son penchant vers la transgression du sacré.

Le thème central du cycle denisovien est la mort, et comme dans beaucoup de ses œuvres, ce thème est lié ici aux notions de la solitude et de la religion. Contrairement à Bataille, DenISOV n’a jamais cherché la transgression du sacré mais tentait d’aller au-delà, au plus profond de la religion et ses mystères.

Les textes poétiques sont chargés de la symbolique bataillienne poignante que DenISOV ressentait aussi comme la sienne. Les mots du poète sont troublants sans jamais virer au pathétique :

“le désert, la nuit, l’immensité que je suis”,
“Je suis l’éclat d’une vie brisée,
Et cette vie – angoisse et vertige –
S’ouvrant sur un vide infini
Se déchire et s’épuise d’un seul coup dans ce vide.”

Quelques phrases que l’on peut trouver dans les carnets intimes de DenISOV des années 1980, semblent répondre aux vers de Bataille, comme par exemple celle-ci : “De certaines de mes œuvres coule un vrai sang puisque c’est ma douleur et mes plaies ouvertes et non guéries.” D’autres encore frappent par le désespoir infini qui en émane, un véritable “cri qui m’échappe” évoqué par Bataille : “Devant le visage de la Nuit, je suis solitaire et impuissant.”

Dans ce cycle, les sept mouvements vocaux sont intercalés d’intermèdes instrumentaux. Le rôle des *Intermezzos* est d’atténuer la densité philosophique et symbolique de l’œuvre : le souffle du vent semble vouloir balayer les sentiments douloureux. Le “thème du vent” est ici de retour.

Dès le premier poème, se pose un questionnement sur l’identité de l’artiste : “Qui suis-je ?”

Le second – “Le bleu du ciel” – fait appel à la couleur bleu ciel, chargée d’une symbolique forte dans l’esprit denisovien. Pour lui, elle est liée à la pureté et à l’au-delà. Dans ce mouvement apparaît également l’accord de Ré majeur (sur le mot “soleil”) qui représente généralement la lumière dans la symbolique denisovienne. Le mouvement s’achève par une ascension vers le ciel, vers l’infini.

Dans “Torche éteinte”, conçu comme un duo voix-hautbois, le hautbois joue un rôle très important, symbolisant l’image d’un pâtre qui mène le troupeau humain. Dans la partie vocale, l’évocation d’une “brebis qui hurle” renforce cette allusion. Le mouvement intitulé “Dieu” est un nouveau duo – voix et cloches – accompagné d’un choral de cordes. D’après Denisov, “le timbre des cloches est lié, pour chacun de nous, à un nombre de choses et de valeurs essentielles : naissance, mort, foi, amour, fêtes, guerres, c’est-à-dire tout, absolument tout”. Dans “Étoile” qui suit, la “folle cloche de ma mort” est également accompagnée du son des cloches. L’omniprésence du célesta, par ailleurs très prisé de Denisov, s’explique ici par le fait que c’est un instrument à connotation céleste précisément. Le dernier mouvement, “Sous le soleil”, est un quasi choral, dans lequel le compositeur puise le titre de son œuvre :

*Au plus haut des cieux, les anges,
J’entends leur voix, me glorifient.*

Cinq romances d’Anna Akhmatova (1988)

Ce cycle de cinq mélodies, initialement écrit pour voix et piano, fut composé en 1988 par l’épouse d’Edison Denisov, non sans influence certaine de la musique de ce dernier et plus précisément de ses cycles vocaux.

Les poèmes de la grande poétesse russe Anna Akhmatova (1888-1966) sont choisis parmi ses textes de jeunesse des années 1910. Ils retracent une histoire d’amour d’une rare intensité, qui naît pour mourir presque aussitôt, laissant la narratrice dans un vide sentimental affligeant.

La musique porte une attention particulière à la voix, un véritable portrait de femme appartenant à la lignée romantique d’héroïnes de Robert Schumann ou de Richard Strauss. Les inflexions vocales suivent le texte “à la lettre”, reflétant chaque émotion, chaque mouvement de cœur de son personnage.

L’écriture de l’œuvre, assez traditionnelle dans l’ensemble, explore les facettes chromatiques de la tonalité élargie. Il n’y a pas ici de technique compositionnelle spécifique, la compositrice étant guidée surtout par la recherche de sonorité qui correspondrait le mieux à la situation et à l’ambiance émotionnelle de chaque poésie. L’accompagnement, transparent, auréole discrètement la voix, comme une belle étoffe enveloppe une femme précieuse et la met en valeur. En 1994, Denisov fit une surprise à sa femme en orchestrant son œuvre.

Dans l’effectif instrumental, il choisit un quatuor à cordes, un quatuor à vent, assortis de la harpe et du cor.

Les deux cycles vocaux de ce disque se répondent : au cycle masculin, écrit sur les textes d’un poète, composé par un homme et prévu pour une voix d’homme (même si, ironie du sort, il a toujours été chanté par des voix de femmes), donne réplique une œuvre de femme, sur les textes d’une poétesse et conçus pour une voix de soprano.

En paraphrasant l’idée de Bataille sur ses textes révélant une “expérience intérieure”, il nous serait aisé de dire que les poèmes d’Akhmatova reflètent plutôt une “expérience extérieure”.

Symphonie de chambre n°2 (1994)

La deuxième *Symphonie de chambre* appartient à la toute dernière période de la vie du compositeur. Elle a été composée sur la commande de Arion-Edo Foundation et créée à Tokyo en juillet 1994 par l’Ensemble de Musique Contemporaine de Moscou sous la direction d’Alexei Vinogradov.

Par son contenu, la *Symphonie* se rapproche du cycle *Au plus haut des cieux* : elle explore les mêmes thèmes et la même symbolique. Séparée du cycle vocal par huit années, la *Symphonie* fait monter en puissance, “exagère” tous les ressentis de son narrateur. Un sens de la catastrophe inévitable traverse l’œuvre, ce pressentiment s’étant avéré juste et quasi mystique : en se rendant à la première répétition de la *Symphonie*, Denisov eut un gravissime accident de voiture et échappa par miracle à la mort.

Le langage musical de l’œuvre présente les éléments principaux de la musique denisovienne : le mélodisme et l’intonation musicale proche de la voix humaine, des rythmes nerveux, déchirés et le jeu subtil de timbres et de couleurs.

Les instruments y sont traités d’une manière encore plus concertante que dans la *Symphonie de chambre n°1*, la flûte, le piano et les percussions plus particulièrement. La flûte fut l’un des instruments privilégiés de Denisov qui lui attribuait une connotation particulière. Le son de la flûte, associé à une manière singulière d’en jouer, s’apparente à la voix humaine. Le compositeur l’associait sans doute à sa voix intérieure, en lui confiant les pages les plus intimes de sa musique.

La matière musicale de la *Symphonie* est extrêmement concentrée dans le temps. Aussi, l’œuvre est relativement courte, sa densité ne pouvant supporter une durée plus étendue. En même temps nous pouvons observer une transparence de l’écriture raffinée, d’un tissu sonore d’une grande finesse.

Denisov confie : “*Dans cette Symphonie, j’ai voulu garder la tension typique du langage musical romantique, et aussi faire concentrer dans le temps le message qu’il transmet. En même temps, je cherchais à ne pas rompre le caractère intimiste, caractéristique de la musique de chambre, ainsi que l’autonomie et l’indépendance de différentes voix mélodiques.*”

En effet, le romantisme de la musique denisovienne transparait ici avec une évidence nouvelle. Tout d’abord, par l’omniprésence d’un mélodisme très concentré aux intonations douloureuses. Son rapprochement à la voix humaine est incontestable et d’autant plus frappant. Les trilles frémissants, largement brodés çà et là sur le tissu sonore, traduisent une fragilité humaine presque malade, à fleur de peau.

Le versant mélodique trouve son pendant dans les structures rythmiques qui occupent progressivement un espace de plus en plus important. Ces rythmes tourmentés, répétitifs, asymétriquement déchirés transmettent une angoisse qui semble envahir le narrateur. Ces rythmes apparaissent pour la première fois dans l'œuvre de Denisov dans son opéra *L'Écume des jours* où leur symbolique fut liée à la mort des héros principaux. Ici, le rythme de la mort est attribué initialement aux cuivres. Puis, les autres instruments se laissent entraîner dans ce tourbillon angoissant, s'élargissant comme un fléau.

Dans la *Symphonie*, opère une véritable dramaturgie des timbres – un procédé caractéristique de Denisov. Il disait que le timbre instrumental et sa couleur peuvent avoir la même force dramatique que la mélodie, le rythme ou l'harmonie. Le compositeur exploite ici les différentes associations de timbres en créant, comme à son habitude, des mixtures sonores sophistiquées. Plusieurs groupes d'instruments, fondés au sein de l'orchestre, restent stables tout au long de la *Symphonie*, tels le quintette à cordes, le duo harpe/piano et le trio de cuivres (trompette, cor et trombone, souvent associés aux percussions). Par ailleurs, le basson se joint souvent à la contrebasse. Une certaine connotation des timbres se remarque également : dans le cas général, les bois et les cordes sont opposés aux cuivres et aux percussions.

Si l'effectif instrumental de la *Première Symphonie* est dépourvu de percussions, elles jouent dans la *Deuxième Symphonie de chambre* un rôle dramaturgique considérable.

La forme de la *Symphonie* est particulière, à l'inverse de la forme traditionnelle : elle commence comme une avalanche de sons, comme si l'œuvre avait déjà commencé auparavant, et qu'on ouvrait soudainement une porte pour l'entendre. En revanche, au centre de l'œuvre, il y a, dans le silence, un solo de flûte, qui s'entoure petit à petit d'autres instruments, comme si l'œuvre commençait là.

Puis, vers la fin, une nouvelle vague dynamique arrive, et l'œuvre se termine sur un fortissimo, brusquement, par une coupe verticale de la matière sonore. Elle s'achève donc de la manière dont elle a commencé : d'une manière brusque et inattendue, sur cette coupure entre les sons et le silence, comme le cri désespéré d'une âme qui souffre.

EKATERINA KOUPROVSKAIA

EDISON DENISOV | AU PLUS HAUT DES CIEUX

'All my music is spiritual' Edison DenISOV

Edison DenISOV (1929-96) is now considered as belonging among the great 'classics' of twentieth-century music. After beginning as an avant-gardist, he pursued his path and gradually moved towards an individual style of his own, founded on a subtle blend of serial technique and powerful lyricism drawn from deep within Russian vocal folk culture. His œuvre as a whole is distinguished by a humanist sentiment dominated by the personal message of the creator, and thereby acquires a dimension of intimate confession. As DenISOV explained: 'For me, music is a language through which one says what one cannot, will not or even is frightened to say in words; and that language is much more far-reaching and more eloquent than any speech.'

The works of Edison DenISOV featured on the present recording come from the composer's late period, and are spread over a period of a dozen years in his life (1982-94).

Chamber Symphony no.1 (1982)

The Chamber Symphony no.1 was composed in January 1982 for the tenth anniversary of the Ensemble 2E2M and premiered in Paris on 7 March 1983 under the direction of Luca Pfaff.

The forces of this work, smaller than those of a traditional chamber orchestra, comprise only twelve instruments, treated like an ensemble of soloists. The piano stands out for its predominant role.

The symphony is a cyclic structure in three movements. The transparent scoring of the first movement allows one to hear the voices of instruments within a very 'melodised' polyphonic texture. A few elements of a chorale alluding to tonal chords occur from time to time in the orchestral tissue, which is otherwise entirely atonal. The second movement – a sort of scherzo – plays the role of an intermezzo. It is based on the principle of shifting clusters – one of the characteristic signs of DenISOV's music, known as the 'theme of the wind'. This theme initially appeared in the intermezzi of his opera *L'Écume des jours*, then spontaneously infiltrated many other works. It consists of rapid passages, short and very light, evoking gusts of wind, which the composer generally accompanied with markings like 'leggiero dolcissimo'.

Reminiscences of certain thematic elements of the first movement contribute to the unity of the cycle.

The final movement is perceived as an epilogue in which the development of the earlier thematic elements assumes continuity. The work ends with a long coda, deployed on the pedal point of a quasi-tonal chord, in the course of which the music gently 'evaporates' into silence.

'Au plus haut des cieux', on texts by Georges Bataille (1986)¹

Vocal works occupy a preponderant place in the DenISOVian catalogue; the voice was probably his favourite instrument.

Commissioned by the Ensemble InterContemporain for its tenth anniversary, *Au plus haut des cieux* was given its first performance on 11 May 1987 under the direction of Peter Eötvös. The poems of Bataille chosen by DenISOV are taken from his philosophical work *Expérience intérieure*. The text 'Le bleu du ciel' comes from a prose work of the same name.

DenISOV was attracted and even fascinated by the provocative, tormented and anti-authoritarian personality of Georges Bataille, known for his penchant for transgression of the sacred.

The central theme of DenISOV's cycle is death, and as in many of his works, this theme is linked here to notions of solitude and religion. Unlike Bataille, DenISOV never sought to transgress the sacred but rather attempted to go beyond it, into the innermost recesses of religion and its mysteries.

The poetic texts are impregnated with Bataille's poignant symbolic language, which DenISOV felt was his too. The poet's words are disturbing without ever toppling into pathos:

*... le désert, la nuit, l'immensité que je suis
Je suis l'éclat d'une vie brisée,
Et cette vie – angoisse et vertige –
S'ouvrant sur un vide infini,
Se déchire et s'épuise d'un seul coup dans ce vide.
(... the desert, the night, the immensity that I am;
I am the fragment of a broken life,
And that life – anguish and vertigo –
Opening onto an infinite emptiness
Is torn apart and exhausted at a stroke in that emptiness.)*

A few phrases found in DenISOV's private notebooks of the 1980s seem like a response to these verses of Bataille, like this one: 'Real blood flows from some of my works, for it is my pain and my open, unhealed wounds.' Other phrases too are striking for the infinite despair that emanates from them, a veritable 'cry that escapes me' as evoked by Bataille: 'Before the face of the Night, I am alone and powerless.'

In this cycle, the seven vocal movements are interspersed with instrumental interludes. The role of these Intermezzi is to attenuate the philosophical and symbolic density of the work: the breeze seems to want to blow the painful feelings away. The 'theme of the wind' is back again.

Right from the first poem, the identity of the artist is questioned: 'Qui suis-je?' The second – 'Le bleu du ciel' – refers to the colour sky blue, which carried a powerful symbolic charge in DenISOV's mind. For him it was related to purity and the beyond. In this movement, too, we meet the chord of D major (on the word 'soleil',

¹ You can find an English translation of these texts in: *Inner Experience* by Georges Bataille, translated by Leslie Anne Boldt-Irons, the State University of New York Press © 1988, State University of New York.

sun) which generally represents light in Denisovian symbolism. The movement ends with an ascent towards the sky, towards infinity.

In 'Torche éteinte' (Extinguished torch), conceived as a duet for voice and oboe, the wind instrument plays a very important role, representing the image of a shepherd leading the human flock. In the voice part, the evocation of a 'howling ewe' (*une voix de brebis hurle*) reinforces this allusion.

The movement entitled 'Dieu' (God) is another duet – for voice and bells – accompanied by a string chorale. According to Denisov, 'the timbre of bells is linked, for each of us, to a number of essential things and values: birth, death, faith, love, rejoicing, wars, that is to say everything, absolutely everything'. In 'Étoile' (Star), which follows, the 'wild bell of my death' (*Folle cloche de ma mort*) is also accompanied by the sound of bells.

The omnipresence of the celesta, an instrument of which Denisov was very fond in general, is explained here by its literally 'celestial' connotation.

The last movement, 'Sous le soleil' (Under the sun), is a quasi-chorale, whose text gave the composer the title of his work:

*Au plus haut des cieux, les anges,
J'entends leur voix, me glorifient.
(In highest heaven, the angels
– I hear their voices – glorify me.)*

Cinq romances d'Anna Akhmatova (1988)

This cycle of five songs, initially written for voice and piano, was composed in 1988 by Edison Denisov's wife, not without a certain influence from his music and more precisely from his vocal cycles.

The poems of the great Russian writer Anna Akhmatova (1888-1966) are chosen from among her early texts, from the years around 1910. They retrace a love story of a rare intensity, which is born only to die almost immediately, leaving the narrator in a distressing emotional vacuum.

The music concentrates especially on the voice, in a veritable portrait of a woman in the Romantic tradition of the heroines of Robert Schumann or Richard Strauss. The vocal inflections follow the text 'word for word', reflecting each emotion, each movement of the protagonist's heart.

The style of the work, fairly traditional on the whole, explores the chromatic facets of expanded tonality. No specific compositional technique is used here; the composer was guided above all by her search for the sound that would best correspond to the situation and the emotional mood of each poem. The transparent accompaniment places a discreet halo round the voice, just as a fine fabric envelops an exquisite woman and shows her off to advantage. In 1994, Denisov gave his wife the surprise of orchestrating her work. He chose to score it for string quartet and wind quartet with single harp and horn.

The two song cycles on this disc form a matching pair: the masculine cycle, setting texts by a male poet, composed by a man and intended for a man's voice (even if, ironically enough, it has always been sung by female voices), is answered by a work composed by a woman, on texts by a female poet and conceived for a soprano voice.

Paraphrasing Bataille's notion that his texts reveal an 'inner experience', we might well say that the poems of Akhmatova reflect rather an 'outer experience'.

Chamber Symphony no.2 (1994)

The Second Chamber Symphony belongs to the very last period of the composer's life. It was written on commission from the Arion-Edo Foundation and premiered in Tokyo in July 1994 by the Moscow Contemporary Music Ensemble under the direction of Alexei Vinogradov.

In terms of content, the symphony is closely related to the cycle *Au plus haut des cieux*: it explores the same themes and the same symbolism. Separated from the vocal work by eight years, the symphony intensifies, 'exaggerates' all the feelings of its narrator. A sense of inevitable catastrophe runs through the work, and that presentiment proved to be founded and almost mystical: on his way to the first rehearsal of the Symphony, Denisov had an extremely serious car accident and miraculously escaped death.

The musical language of the work illustrates the principal elements of Denisov's style: the melodic idiom and musical intonation close to the human voice; edgy, jagged rhythms; and a subtle interplay of timbres and colours.

The instruments are handled in still more concertante fashion than in the Chamber Symphony no.1, particularly the flute, the piano, and the percussion. The flute was the one of the favourite instruments of Denisov, who attributed a special quality to it. The sound of the flute, played in a certain way, is akin to the human voice. In entrusting it with the most intimate moments of his music, the composer probably associated it with his inner voice.

The musical material of the symphony is extremely concentrated in time. Moreover, it is a relatively short work, for its density would not be able to bear a more extended duration. At the same time one may observe a refined transparency of writing, a sonic texture of great delicacy.

Denisov tells us: 'In this symphony, I wanted to retain the tension characteristic of Romantic musical language, and also to concentrate in time the message conveyed by that language. At the same time, I tried not to break up the intimate atmosphere typical of chamber music nor the autonomy and independence of different melodic voices.'

The Romanticism of Denisov's music does indeed show through here more clearly than ever before. First of all, in the omnipresence of a very concentrated melodic idiom, sorrowful in tone. Its closeness to the human voice is unquestionable and all the more striking. The quivering trills amply embroidered on the tissue of sound at certain points convey a hypersensitive, almost pathological human fragility.

The melodic aspect finds its counterpart in the rhythmic structures, which progressively occupy a more and more important space. These tormented, repetitive, asymmetrically rent rhythms conjure up an anguish that seems to invade the narrator. Such rhythms first occurred in Denisov's output in his opera *L'Écume des jours*, where their symbolism was linked to the death of the main characters. Here the rhythm of death is initially assigned to the brass. Then the other instruments allow themselves to be caught up in this agonising vortex, which expands like a scourge.

The symphony deploys a veritable dramaturgy of timbres – a procedure characteristic of Denisov. He used to say that instrumental timbre and its colour can have the same dramatic force as melody, rhythm, or harmony. Here the composer exploits the different combinations of timbres by creating sophisticated sonic alloys, as was habitual with him. Several groups of instruments, blended within the orchestra, remain stable throughout the symphony, including the string quintet, the harp/piano duo, and the brass trio (trumpet, horn and trombone, which are often associated with the percussion). The bassoon frequently joins the double bass. A certain connotation of timbres is also to be noticed: in general, the woodwind and the strings are set against brass and percussion. (Whereas the scoring of the Chamber Symphony no.1 is devoid of percussion, in no.2 this section plays a considerable dramaturgical role.)

The form of the symphony is unusual, the opposite of traditional form: it begins like an avalanche of sounds, as if the work had already begun earlier and a door had suddenly been opened to let us hear it. By contrast, at the centre of the piece, there is, in the silence, a flute solo which is gradually surrounded by other instruments, as if the work began here.

Then, towards the end, a new dynamic wave arrives, and the work comes to an abrupt end on a *fortissimo*, by a vertical cutting off of the sound material. Thus it ends in the same way it began: brusquely and unexpectedly, at this cut-off point between sounds and silence, like the desperate cry of a suffering soul.

EKATERINA KOUPROVSKAIA
Translation: Charles Johnston

EDISON DENISSOW | IM HÖCHSTEN HIMMEL

„Alle meine Musik ist geistliche Musik.“ E. Denissow

Edison Denissow (1929-1996) zählt heute zu den großen „Klassikern“ der Musik des 20. Jahrhunderts. Nach avantgardistischen Anfängen setzte er seinen Weg fort und gelangte nach und nach zu einem unverwechselbaren persönlichen Stil auf der Grundlage der Verbindung serieller Techniken mit einem kraftvollen Lyrismus, der aus den Tiefen der russischen vokalen Volksmusik kommt. Das Schaffen Denissows insgesamt zeichnet sich durch eine humanistische Grundhaltung aus, in der die künstlerische Aussage des Komponisten Vorrang hat, was ihm Möglichkeiten zum persönlich Bekenntnishaften eröffnet. Denissow hat es selbst wie folgt erläutert: „Für mich ist die Musik eine Sprache, durch die man sagt, was man nicht sagen kann, was man nicht sagen will, oder auch das, was man mit Worten nicht zu sagen wagt, und diese Sprache ist sehr viel umfassender und sehr viel ausdrucksvoller als jede gesprochene Rede.“

Die hier eingespielten Werke von Edison Denissow sind Werke seiner Reifezeit, entstanden in einem Zeitraum von etwa zwölf Jahren (1982-1994).

Kammersinfonie Nr.1 (1982)

Denissow schrieb die *Kammersinfonie Nr.1* im Januar 1982 zum zehnjährigen Bestehen des Ensembles 2E2M; sie wurde am 7. März 1983 unter der Leitung von Luca Paff in Paris uraufgeführt.

Die instrumentale Besetzung, kleiner als ein herkömmliches Kammerorchester, umfasst nur zwölf Instrumente, die wie ein Solistenensemble behandelt werden. Dem Klavier fällt eine führende Rolle zu.

Die Sinfonie ist zyklisch angelegt und hat drei Sätze. Die transparente Schreibweise des ersten Satzes bettet die Instrumentalstimmen in ein stark „melodisiertes“ polyphones Klanggewebe ein. Hier und da sind Choralfragmente mit tonalen Anklängen in den Orchestersatz eingestreut, der ansonsten durchgehend atonal ist. Der zweite Satz – eine Art *Scherzo* – fungiert als *Intermezzo*. Er baut auf dem Prinzip beweglicher Cluster auf, die ein Merkmal der Musik Denissows sind und die man als „*thème du vent*“ (Windmotiv) bezeichnet hat. Dieses Motiv verwendete er erstmals in den *Intermezzi* seiner Oper *L'Écume des jours*. Später wurde es ein Bestandteil vieler anderer seiner Werke. Es handelt sich dabei um schnelle, kurze, schwerelose Läufe, die an Windstöße erinnern und die der Komponist meist mit Vortragsangaben wie *leggiero dolcissimo* versieht.

Die Wiederkehr thematischer Bausteine des ersten Satzes trägt zur Geschlossenheit des Werkes bei.

Der letzte Satz ist als Epilog zu verstehen, in dem die Durchführung der vorausgehenden thematischen Bausteine Zusammenhang stiftet. Das Werk endet mit einer langen Coda, fundiert von einem Orgelpunkt in Gestalt eines quasi tonalen Akkords, in deren Verlauf die Musik sich langsam in der Stille „verflüchtigt“.

Au plus haut des cieux auf Texte von Georges Bataille (1986)

Die Vokalwerke überwiegen im Schaffen Denissows, die Singstimme war zweifellos sein liebstes Instrument.

Au plus haut des cieux, ein Auftragswerk zum zehnjährigen Bestehen des Ensembles Intercontemporain, wurde am 11. Mai 1987 unter der Leitung von Peter Eötvös uraufgeführt. Die von Denissow vertonten Verse Batailles sind der philosophischen Schrift *Expérience intérieure* entnommen. „*Le bleu du ciel*“ ist ein Auszug aus dem gleichnamigen Prosatext.

Denissow war angezogen von der Künstlerpersönlichkeit Georges Batailles, er war geradezu fasziniert von diesem Provokateur, diesem leicht reizbaren Widerspruchsgeist, der bekannt war für seinen Hang zur Grenzüberschreitung. Zentrales Thema des Zyklus von Denissow ist der Tod, und wie in vielen seiner Werke geht es bei diesem Thema auch um Einsamkeit und Religion. Anders als Bataille war Denissow nie auf religiöse Grenzüberschreitung aus, es ging ihm vielmehr darum, zum Kern, zum Eigentlichen der Religion und ihrer Mysterien vorzudringen.

Die lyrischen Texte sind gesättigt mit der eindringlichen Symbolik Batailles, die Denissow als ganz ihm gemäß empfand. Die Wortwahl des Dichters ist verstörend, ohne ins Pathetische abzugleiten:

„Die Ödnis, die Nacht, die Unendlichkeit, die ich bin“,
„Ich bin der Splitter eines zerborstenen Lebens,
und dieses Leben – Angst und Taumel –
zerspringt mit Blick auf eine unendliche Leere
und zerfällt auf einen Schlag in diesem Nichts.“

Eines von dem, was Denissow in seinen Tagebüchern der 1980er Jahre schreibt, ist wie eine Antwort auf die Verse Batailles, etwa dies: „*Aus einigen meiner Werke sickert wirklich Blut, denn es ist mein Schmerz und es sind meine offenen, nie verheilten Wunden.*“ Bei anderen Notizen ist man erschüttert über die tiefe Verzweiflung, die aus ihnen spricht, sie sind tatsächlich wie ein „*Schrei, der sich mir entringt*“, oder um es mit Bataille zu sagen: „*Vor dem Antlitz der Nacht bin ich einsam und machtlos.*“

In diesem Zyklus sind instrumentale Zwischenspiele zwischen die sieben Vokalsätze eingeschoben. Diese *Intermezzi* dienen dazu, die philosophische und symbolische Dichte des Werkes aufzulockern: es ist, als solle das Wehen des Windes die schmerzlichen Gefühle vertreiben. Da ist es wieder, das „Windmotiv“.

Schon im ersten Gedicht fragt sich der Künstler: „*Qui suis-je?*“, wer bin ich? Im zweiten – „*Le bleu du ciel*“ – geht es um das Blau des Himmels, das in der Gedankenwelt Denissows starke Symbolkraft hat. Es steht für Reinheit und Jenseits. In diesem Satz begegnet (auf das Wort „*soleil*“) auch der D-Dur-Akkord, der bei Denissow generell das Licht symbolisiert. Der Satz endet mit einer Auffahrt gen Himmel, der Unendlichkeit entgegen.

In „*Torche éteinte*“ (Erloschene Fackel), das als ein Duett von Singstimme und Oboe angelegt ist, kommt der Oboe eine sehr wichtige Rolle zu: sie symbolisiert einen Hirten, der die Menschenherde führt, ein Bild, das noch dadurch verstärkt wird, dass die Singstimme ein „*Schaf, das schreit*“ nachahmt.

Der Satz mit dem Titel „*Dieu*“ (Gott) ist ebenfalls ein Duett – Singstimme und Glocken - begleitet von einem Streicherchoral. Nach Ansicht von Denissow „*ist der Klang von Glocken für jeden von uns mit einer Reihe sehr wesentlicher Dinge und Werte verknüpft: Geburt, Tod, Glaube, Liebe, Festtage, Kriege, letztlich mit allem, mit absolut allem.*“ Im dann folgenden „*Étoile*“ (Stern) wird die Zeile von der „*folle cloche de ma mort*“ (meine wie wild bimmelnde Totenglocke) ebenfalls von Glockenklang begleitet.

Die Allgegenwart der Celesta, für die Denissow ohnehin eine Vorliebe hatte, ist allein schon wegen der Bezeichnung des Instruments naheliegend, die es als Instrument des Himmels ausweist.

Der letzte Satz „*Sous le soleil*“ (Unter der Sonne) ist ein Quasi-Choral, dem der Komponist den Titel seines Werkes entlehnt:

*Im höchsten Himmel die Engel,
ich höre ihre Stimme, verherrlichen mich.*

Fünf Romanzen nach Anna Achmatowa (1988)

Diese fünf Lieder umfassende Werkgruppe, ursprünglich für Singstimme und Klavier geschrieben, hat 1988 die Ehefrau von Edison Denissow komponiert, natürlich beeinflusst von seiner Musik und vor allem seinen Liederzyklen.

Die Verse der berühmten russischen Dichterin Anna Achmatowa (1888-1966) sind ihrem Jugendwerk der Jahre nach 1910 entnommen. Sie zeichnen eine Liebesgeschichte von ungewöhnlicher Heftigkeit nach, eine Liebe, die erblüht, um nach kürzester Zeit wieder zu erkalten, was die Ich-Erzählerin in einer schmerzlichen affektiven Leere zurücklässt.

Die Komposition verwendet besondere Sorgfalt auf die Singstimme; es ist ein regelrechtes Frauenporträt im Stil der romantischen Frauengestalten eines Robert Schumann oder Richard Strauss. Der Duktus der Singstimme folgt dem Text mit „buchstäblicher“ Genauigkeit und spiegelt jede Empfindung, jede Regung des Herzens seiner Figur.

Die insgesamt eher konventionellen Mustern folgende Schreibweise macht sich die chromatischen Facetten der erweiterten Tonalität gestalterisch zunutze. Es ist hier keine spezielle Kompositionstechnik zu erkennen, die Komponistin war in erster Linie auf eine Klanggestaltung bedacht, die möglichst genau die Situation und den Gefühlsgehalt jedes Gedichts abbildet. Die durchsichtige Begleitung ist wie eine Aureole, die dezent die Singstimme umgibt, so wie ein schöner Stoff eine elegante Frau umhüllt und ihre Schönheit erst richtig zur Geltung bringt. 1994 überraschte Denissow seine Frau mit der Orchestrierung des Werkes.

Er wählte eine instrumentale Besetzung mit einem Streichquartett und einem Bläserquartett, ergänzt durch Harfe und Horn.

Die beiden Vokalzyklen dieser Einspielung ergänzen sich: der maskuline Zyklus auf Texte eines Dichters, komponiert von einem Mann für eine Männerstimme (wenn er auch, Ironie des Schicksals, stets von Frauenstimmen gesungen wurde), findet seine Entsprechung im Werk einer Frau auf Texte einer Frau, komponiert für Sopran. In freier Umschreibung dessen, was Bataille mit seinen Texten über eine „innere Erfahrung“ ausdrücken wollte, könnte man die Verse Anna Achmatowas als Ausdruck einer „äußeren Erfahrung“ bezeichnen.

Kammersinfonie Nr.2 (1994)

Die *Kammersinfonie Nr.2* ist der letzten Schaffensperiode des Komponisten zugehörig. Von der Arion-Edo Foundation in Auftrag gegeben, wurde sie im Juli 1994 in Tokio vom Moskauer Ensemble für zeitgenössische Musik unter der Leitung von Alexei Vinogradow uraufgeführt.

Inhaltlich steht die *Sinfonie* dem Zyklus *Au plus haut des cieux* nahe: die Werke gleichen sich in ihrer Thematik und ihrer Symbolik. Die acht Jahre nach dem Zyklus entstandene *Sinfonie* enthält alle Empfindungen des Erzählers in gesteigerter, „übertriebener“ Form. Ein Vorgefühl unentrinnbaren Unheils zieht sich durch das ganze Werk, und als sich diese Vorahnung bewahrheitete, nahm sie mystische Züge an: auf dem Weg zur ersten Probe der *Sinfonie* hatte Denissow einen sehr schweren Autounfall, und es grenzt an ein Wunder, dass er ihn überlebte.

Die Klangsprache des Werks weist die Grundzüge der Musik Denissows auf: ihre Melodik und den der menschlichen Stimme abgelaschten Tonfall, erregte, zerhackte Rhythmen und das feinsinnige Wechselspiel von Klangregistern und Farbwerten.

Die instrumentale Behandlung ist noch konzertanter als in der *Kammersinfonie Nr.1*, vor allem was die Flöte, das Klavier und die Schlaginstrumente betrifft. Die Flöte gehörte zu den von Denissow bevorzugten Instrumenten, er maß ihr besonderes Ausdruckspotential bei. Der Klang der Flöte in Verbindung mit einer ganz bestimmten Spielweise kommt der menschlichen Stimme sehr nahe. Der Komponist setzte sie vermutlich mit seiner inneren Stimme gleich und machte sie zum Ausdrucksmittel seiner intimsten Empfindungen.

Das musikalische Material der *Sinfonie* ist zeitlich extrem verdichtet. Das Werk ist verhältnismäßig kurz, und eine längere Dauer wäre ihm bei seiner Dichte auch nicht zuträglich. Gleichzeitig überrascht die Transparenz der verfeinerten Schreibweise, eines Klanggewebes von großem Raffinement.

Denissow hat es so formuliert: „*In dieser Sinfonie wollte ich die Spannung erzeugen, die typisch ist für die Tonsprache der Romantik, und ich wollte ihre Aussage zeitlich verdichten. Gleichzeitig war mir darum zu tun, den intimen Charakter, der typisch ist für die Kammermusik, wie auch die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der einzelnen Melodiestimmen zu wahren.*“

Tatsächlich macht sich der romantische Charakter der Musik Denissows hier mit ganz neuer Deutlichkeit bemerkbar. Zuallererst durch die Allgegenwart einer Melodik, die sehr stark auf die schmerzlichen Tonfälle ausgerichtet ist. Die Nähe zur menschlichen Stimme ist nicht zu übersehen und überrascht umso mehr. Die ächzenden Triller, die üppig hier und da in das Klanggewebe eingearbeitet sind, bringen eine übermäßige, beinahe krankhafte Anfälligkeit menschlicher Existenz zum Ausdruck.

Die Melodik findet ihr Pendant in den rhythmischen Strukturen, die nach und nach immer breiteren Raum einnehmen. Die verzerrten, repetitiven, asymmetrisch zerhackten Rhythmen vermitteln eine Angst, die den Erzähler zu überwältigen scheint. Denissow hat diese Rhythmen erstmals in seiner Oper *L'Écume des jours* verwendet, wo sich ihre Symbolik auf den Tod der Hauptfiguren bezog. Hier erfasst der Todesrhythmus zuerst die Blechblasinstrumente. Dann lassen sich auch die übrigen Instrumente in diesen beängstigenden Taumel hineinziehen, der wie eine Seuche um sich greift.

Die *Sinfonie* ist einer regelrechten Dramaturgie der Klangfarben unterworfen – ein für Denissow charakteristisches Verfahren. Er hat einmal gesagt, das instrumentale Register und seine Farbe können die gleiche dramatische Wirkung haben wie eine Melodie, der Rhythmus oder die Harmonik. Der Komponist setzt hier die verschiedenen Klangfarbenkombinationen gestalterisch ein und bringt mit leichter Hand ausgeklügelte Klangmischungen hervor. Einige innerhalb des Orchesters gebildete Instrumentengruppen bleiben die ganze *Sinfonie* hindurch bestehen, beispielsweise das Streicherquintett, das Duo Harfe/Klavier und das Blechbläsertrio (Trompete, Horn und Posaune, häufig in Verbindung mit dem Schlagzeug). Außerdem geht das Fagott häufig mit dem Kontrabass zusammen. Es ist auch so etwas wie ein Grundprinzip der Klangfarbenkombinationen zu erkennen: im allgemeinen werden Holzbläser und Streicher den Blechbläsern und dem Schlagzeug gegenübergestellt.

Im instrumentalen Apparat der *Sinfonie Nr.1* fehlte das Schlagzeug, in der *Kammersinfonie Nr.2* hingegen hat es eine wichtige dramatische Funktion.

Die formale Anlage der *Sinfonie* ist eigenartig, sie steht im Gegensatz zur herkömmlichen Form: sie beginnt mit einer Klanglawine, und das klingt so, als habe das Werk schon früher begonnen und man habe plötzlich eine Tür geöffnet, so dass man es hören kann. Umgekehrt haben wir in der Mitte des Werkes eine Pause und dann ein Flötensolo, in das nach und nach andere Instrumente einstimmen, und das klingt so, als beginne das Werk hier.

Gegen Ende schließlich kommt es zu einer erneuten Woge dynamischer Steigerung, bis das Werk *fortissimo* und abrupt mit einem vertikalen Schnitt durch das Klangmaterial endet. Es endet also so, wie es begonnen hat: abrupt und unerwartet mit diesem Schnitt, der Klang in Stille verwandelt, wie der Verzweigungsschrei einer leidenden Seele.

EKATERINA KOUPROVSKAIA
Übersetzung Heidi Fritz



Fondé en 1992 sous la forme associative (loi 1901) par Daniel Kawka, l'**Ensemble Orchestral Contemporain** est une formation de musiciens de haut niveau. Sa structure constitutive (cordes, bois, vents, percussions, piano) se décline en formations modulables, du petit effectif à la dimension orchestrale. 2012 marque le 20^e anniversaire de l'ensemble qui poursuit son activité de diffusion du répertoire des XX^e et XXI^e siècles en France et à l'étranger, avec à son actif près de quatre cents œuvres et soixante-quinze créations de cent quatre-vingts compositeurs. L'Ensemble Orchestral Contemporain développe avec pertinence et passion une approche diverse et originale de la musique des XX^e et XXI^e siècles. Les collaborations avec compositeurs, solistes, chefs invités et metteurs en scène jalonnent le parcours des musiciens pour aboutir à des aventures musicales vivantes sans cesse renouvelées. Sous la houlette de son chef ligérien, l'Ensemble Orchestral Contemporain situe naturellement l'épicentre de ses activités en Rhône-Alpes. Il rayonne sur l'ensemble du territoire français et à l'étranger et est régulièrement invité dans des festivals de musique contemporaine ou généraliste (Octobre en Normandie, Présences, Festival Radio France-Montpellier, Musica à Strasbourg, Why Note à Dijon, Les Musiques à Marseille, Les Détours de Babel à Grenoble, L'Estival de la Bâtie dans la Loire, Musiques en scène à Lyon, Musica Nova au Brésil, Music Today à Séoul, Festival d'Automne de Varsovie, etc.).

L'EOC propose à tous les publics de découvrir les chefs-d'œuvre et les créations du répertoire d'aujourd'hui. Au-delà de la notion d'époque, il privilégie l'ouverture et l'approfondissement des styles, toutes périodes confondues. Il promeut l'expression sonore incarnée par l'instrumental pur, la mixité des sources instrumentales et électroacoustiques, témoignant ainsi de la créativité des compositeurs et des interprètes d'aujourd'hui. En proposant des programmations originales, renouvelées et construites autour de thématiques particulières, l'ensemble attache ainsi une grande importance à la valeur événementielle du concert, moment unique de partage entre publics, interprètes et créateurs. La présentation des spectacles peut être accompagnée d'actions de sensibilisation des publics : master classes, ateliers d'éveil à la création musicale, répétitions ouvertes au public, rencontres avec le chef et les musiciens avant ou après le concert, conférences, concerts-lecture, etc.

L'Ensemble Orchestral Contemporain est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication-Drac Rhône-Alpes, la Région Rhône-Alpes, le Département de la Loire, la Ville de Saint-Étienne, la Spedidam et la Sacem.

Founded in 1992 by its current music director Daniel Kawka, the **Ensemble Orchestral Contemporain** is an ensemble of top-flight instrumentalists. Its flexible constitutive structure (strings, woodwind, brass, percussion, piano) can expand from small formations to orchestral dimensions. The year 2012 marks the twentieth birthday of the ensemble, which continues its activity of diffusion of the music of the twentieth and twenty-first centuries, in France and abroad. It now has a repertoire of nearly 400 works by 180 composers, including seventy-five premieres.

The EOC naturally situates the epicentre of its activities in the Rhône-Alpes Region, but is also regularly invited to appear at French and international festivals, whether specialising in contemporary music or generalist, including Octobre en Normandie, Présences (Radio France), Festival Radio France-Montpellier, Musica (Strasbourg), Why Note (Dijon), Les Musiques à Marseille, Les Détours de Babel (Grenoble), Musiques en Scène (Lyon), the Auditorio Nacional in Madrid, Musica Nova (Brazil), Music Today (Seoul), and the Warsaw Autumn Festival.

The EOC offers the widest range of audiences a chance to discover the masterpieces and the latest creations of today's repertoire. Going beyond the notion of periodisation, it lays the emphasis on open-mindedness and an in-depth approach to the appropriate style for each era. It promotes expressive idioms ranging from purely instrumental works to mixed acoustic and electronic compositions, thus bearing witness to the creativity of today's composers and performers. Each concert is conceived as a special event with original, innovative programmes built on a specific theme, aiming to create a genuine contact between audience, performers and creators. Educational and outreach activities are offered in parallel to the concerts, among them masterclasses, creative workshops, public rehearsals, pre-performance talks, and meetings with the conductor and the musicians.

The Ensemble Orchestral Contemporain receives support from the French Ministry of Culture and Communication-Drac Rhône-Alpes, the Rhône-Alpes Region, the Département de la Loire, the City of Saint-Étienne, the Spedidam, and the Sacem.



Sollicité et invité par les plus grands orchestres symphoniques européens, **Daniel Kawka**, Directeur Musical de l'Ensemble Orchestral Contemporain, s'impose aujourd'hui comme l'un des grands interprètes de la musique des xx^e et xxi^e siècles ainsi que du répertoire romantique, de Beethoven à Strauss. Depuis juin 2011, il est aussi Chef Principal de l'Orchestra della Toscana.

Depuis 20 ans, il se consacre à l'interprétation des répertoires de notre temps, ayant dirigé quelque quatre cents œuvres et créations, et s'intéresse particulièrement aujourd'hui à la diffusion et à l'interprétation des chefs-d'œuvre du xx^e siècle notamment aux œuvres anglaises et nord américaines récentes.

Son très vaste répertoire s'élargit au domaine de l'opéra ainsi qu'aux grandes formes symphoniques avec chœur dans lesquelles il excelle. Il dirige les grandes fresques romantiques (le *Requiem* de Verdi, le *Requiem allemand* de Brahms, la *Symphonie "Résurrection"* de Mahler, *Roméo et Juliette* de Berlioz) et donne en première création les opéras de José Evangelista, Jacques Lenot, *Le Vase de parfum* de Suzanne Giraud (livret et mise en scène d'Olivier Py), *Divorzio all'Italiana* de Giorgio Battistelli. Récemment, il a dirigé *Tristan und Isolde* de Wagner à Genève dans la mise en scène d'Olivier Py, ainsi que *Tannhäuser* à Rome dans la mise en scène de Robert Carsen. En mars 2011, Daniel Kawka a dirigé le *Turandot* de Busoni à l'Opéra de Dijon et il prépare également une version "courte" de 12 heures du *Ring*. En 2011, il a également donné les *Dialogues des Carmélites* de Poulenc en création à Séoul ainsi que la première russe de *Rodrigue et Chimène* de Debussy (terminé par Edison Denisov) à Saint-Petersbourg.

Il s'inscrit dans cette génération de chefs pour qui l'idée de spécialisation est un moyen d'ouverture à l'ensemble du répertoire, toutes périodes confondues, avec une prédilection marquée pour la musique française (Dutilleux, Boulez, Dufourt), allemande (Beethoven, Wagner, Strauss, Bruckner, Mahler), russe (Chostakovitch, Prokofiev, Stravinski) et américaine (Adams, Reich, Barber).

A guest with the leading European symphony orchestras, **Daniel Kawka**, music director of the Ensemble Orchestral Contemporain, is now established as one of the leading interpreters of the music of the twentieth and twenty-first century and of the Romantic repertory, from Beethoven to Strauss. Since 2011 he has also been principal conductor of the Orchestra della Toscana.

For twenty years now he has dedicated himself to the interpretation of the music of our time, having conducted more than 400 contemporary works, including many world premieres. Today he takes a particular interest in recent British and North American compositions.

His broad repertory also extends to opera and the large-scale symphonic and choral works, in which he excels. He has conducted such great Romantic compositions as Verdi's *Requiem*, Brahms's *German Requiem*, Mahler's *Resurrection* Symphony and Berlioz's *Roméo et Juliette*, as well as world premieres of operas by José Evangelista, Jacques Lenot, Suzanne Giraud (*Le Vase de parfum*, directed by Olivier Py), and Giorgio Battistelli (*Divorzio all'Italiana*). He has recently conducted Wagner's *Tristan und Isolde* in Geneva (in a production by Olivier Py) and *Tannhäuser* in Rome (staged by Robert Carsen). In March 2011 he conducted Busoni's *Turandot* at the Opéra de Dijon, Poulenc's *Dialogues des Carmélites* in its first performance in Seoul, and the Russian premiere of Debussy's *Rodrigue et Chimène* (completed by Edison Denisov) in St Petersburg. He is also preparing a 'short' version of Wagner's *Ring* to be performed in a single day.

Daniel Kawka belongs to the generation of conductors for whom the idea of 'specialisation' is a way of opening up the entire repertory, regardless of period. He nevertheless has a special predilection for certain composers, French (Dutilleux, Boulez, Dufourt), German (Beethoven, Wagner, Strauss, Bruckner, Mahler), Russian (Shostakovich, Prokofiev, Stravinsky), and American (Adams, Reich, Barber).



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Production : Ensemble Orchestral Contemporain

Enregistrement octobre 2011 au Conservatoire National Supérieur
de Musique et de Danse de Lyon, Salle Varèse

Direction artistique : Daniel Kawka

Assistant direction artistique, prise de son et montage : Antoine Mercier

Matériel : © Éditions Le chant du Monde

Page 1 : Gerhard Richter, *Fragment de mer*, huile sur toile, 1975

Cliché akg-images, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Photo Daniel Kawka : © Christian Ganet

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 905268