

BETSY JOLAS



Photo : Colette MASSON / ENGUERAND

Betsy JOLAS

Catalogue des œuvres
Catalogue of works
Werkverzeichnis
Catalogo de obras

Gérard Billaudot



Éditeur

BETSY JOLAS

Tout l'œuvre de Betsy Jolas tourne autour de la voix, que celle-ci soit présente ou seulement évoquée par les instruments. La voix chantée, bien sûr, mais plus encore cette voix singulière de la «Sprechmelodie» inventée par Schönberg dans son *Pierrot lunaire*. Mais là où Schönberg avait buté sur la difficulté pour le timbre parlé de restituer des hauteurs sonores précises, Betsy Jolas résout le problème en faisant «parler» les instruments eux-mêmes. Au point que si celle-ci estime que c'est la mélodie qui constitue sans doute son apport le plus significatif à la musique contemporaine, l'œuvre de Betsy Jolas ne renvoie pas tant à une «mélodie infinie» qu'à un récitatif infini qui tantôt tendrait vers l'arioso, tantôt vers un quasi parlando expressif. Cette voix cherche ainsi à retrouver, mais en les stylisant, les inflexions de la déclamation poétique ou dramatique.

Betsy Jolas est née à Paris en 1926 de parents d'origine américaine et lorraine. Sa mère, la traductrice Maria Jolas, avait fait des études de chant et continua à chanter toute sa vie. Son père, le poète et journaliste Eugène Jolas, fut le fondateur et éditeur de la revue «transition» où figurèrent en dix années les plus grands noms de la littérature, de la peinture et de la musique de l'entre-deux-guerres (en particulier James Joyce, dont *Finnegans Wake* y fut publié en feuilleton sous le titre «*Work in Progress*»).

Sa famille s'étant établie aux États-Unis en 1940, elle termine sa scolarité au lycée français de New York avant d'entamer en 1945 des études à Bennington College, dont elle reçoit le diplôme de Bachelor of Arts l'année suivante. Parallèlement, elle chante dans les chœurs Dessoff où elle est également accompagnatrice à l'orgue et au piano, découvrant le répertoire polyphonique de la Renaissance qui la marquera profondément. De retour à Paris en 1946, elle est élève au Conservatoire National notamment dans la classe de Darius Milhaud pour la composition et celle d'Olivier Messiaen pour l'analyse. Ses études terminées, elle travaille pour l'ORTF jusqu'en 1971 avant de remplacer Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, où elle est nommée professeur d'analyse en 1975 et de composition en 1978. Elle a également enseigné aux États-Unis, notamment dans les universités de Yale, Harvard, Berkeley, Los Angeles et San Diego, ainsi qu'à Mills College (chaire Darius Milhaud).

Lauréate du Concours International de Direction d'Orchestre de Besançon dès 1953, Betsy Jolas a obtenu de nombreux prix tant en France qu'à l'étranger (Prix de la fondation Copley de Chicago, de l'ORTF, de l'American Academy of Arts, de la fondation Koussevitsky, Grand Prix national de la musique, Grand Prix de la Ville de Paris, de la SACEM, et plus récemment le Prix international Maurice Ravel et le Prix SACEM de la meilleure création). Membre de l'Académie Américaine des Arts et Lettres depuis 1983, Betsy Jolas a été élevée au grade de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres en 1985 ; désignée «Personnalité de l'année» pour la France en 1992, elle a également été élue en 1995 membre de

l'Académie Américaine des Arts et Sciences (fondée en 1780). En 1997, elle a été nommée Chevalier de la Légion d'Honneur.

Précocement confrontée par son milieu aux mots, à leur récitation, Betsy Jolas a tempéré par son attachement à la voix et au chant sa participation à l'aventure post-webernienne de l'après-guerre. Liée dans les années soixante au Domaine musical de Pierre Boulez, elle fut davantage un «compagnon de route» du sérialisme - dont elle n'a jamais pu prendre à son compte le pointillisme sonore - qu'une adepte inconditionnelle. À l'inverse des musiciens de sa génération, elle n'a jamais prôné la «rupture» avec le passé, rupture juvénile qui a contraint plus tard ces mêmes musiciens à réapprendre les leçons du passé, sinon tout bonnement à se cultiver. Betsy Jolas se réclame au contraire fortement de l'héritage des grands compositeurs antérieurs à notre siècle, que ce soit Schumann, Mozart ou Monteverdi - mais toujours des musiciens ayant accordé une importance particulière à la voix.

En dédaignant de se réfugier dans l'abstraction, Betsy Jolas n'a pas non plus répudié l'idée, l'ambition, que la musique pouvait être simplement belle, et que pour cela elle n'avait pas besoin de cesser d'être intéressante. Ce refus de l'indifférence au résultat sonore s'accompagne d'une attention égale portée à toutes les dimensions de la musique, sans jamais privilégier exclusivement l'une au détriment des autres : mélodie, harmonie, timbre. Quant au rythme, il est presque toujours fluide, qu'il s'agisse du rythme de la phrase, ou celui plus large du tempo, dont les fluctuations sont la transposition dans le temps des fréquents glissés, des «portamentos», entre les hauteurs. La forme musicale la plus caractéristique est sans aucun doute celle du cycle de Lieder, même quand il s'agit d'une œuvre strictement instrumentale, comme dans *Frauenleben*, pour alto et orchestre.

Cette idée pourrait suggérer celle que la forme chez Betsy Jolas est fragmentaire, morcelée. Au contraire, toutes les transitions y épousent cette même fluidité, et le passage d'une section à l'autre se fait le plus souvent de manière insensible, comme au moyen de fondus enchaînés dont la technique retient la leçon donnée par le *Wozzeck* de Berg. L'ambition du compositeur est ainsi d'offrir une musique «sans couture, aux formes toujours réinventées, depuis toujours mon rêve...».

Par ses qualités vocales (à rebours de l'évolution qui tend depuis plusieurs siècles à imposer à la voix des parties conçues instrumentalement) et son refus de la rupture, par le soin et le fini de sa réalisation, l'art de Betsy Jolas évite l'aporie sur laquelle se heurte tant de musique contemporaine, celle de l'absence de communication. Alors que beaucoup de compositeurs ne semblent éprouver la présence d'auditeurs que comme un mal à peine nécessaire, Betsy Jolas récuse une telle attitude et adresse au public un discours qui se veut intelligible, sensible et émouvant. C'est probablement cette indépendance, cette liberté préservée qui lui vaut d'être aujourd'hui l'un des compositeurs français les plus connus et les plus joués dans le monde.

Xavier Hascher

BETSY JOLAS

The entire opus of Betsy Jolas centres on the voice, whether it be present or merely suggested by the instruments. Of course, the most important element is the singing voice, but more particularly the strange voice of the “Sprechmelodie” invented by Schönberg in his *Pierrot lunaire*. However, whereas Schönberg came up against the difficulty of having the spoken voice utter specific pitches, Betsy Jolas solved the problem by having the instruments themselves “speak”. In fact, although she believes that it is the melody which ultimately constitutes her greatest contribution to contemporary music, the work of Betsy Jolas does not so much evoke an “endless melody” as an infinite recitation which sometimes tends towards the *arioso* and sometimes towards an expressive *quasi parlando*. This is a voice which is seeking to regain, but in a stylized form, the inflections of poetic or dramatic declamation.

Betsy Jolas was born in Paris in 1926 from parents of American and Lorraine origin. Her mother, the translator Maria Jolas, had studied singing and continued to sing all her life. Her father, the poet and journalist Eugène Jolas, was the founder and editor of the review “transition” which featured over a period of ten years the greatest names in literature, painting and music of the interwar period (in particular James Joyce, whose *Finnegans Wake* was published in this review in serial form under the title “*Work in Progress*”).

Her family settled in the United States in 1940, and she finished her schooling at the Lycée Français in New York before she started in 1945 to study at Bennington College, where she was awarded the degree of Bachelor of Arts the following year. At the same time, she sang in the Dessoff choirs which she also accompanied as organist and as pianist, thus discovering the polyphonic repertory of the Renaissance which was to have a profound influence on her. She returned to Paris in 1946, and studied at the Conservatoire National, notably in the class of Darius Milhaud for composition and under Olivier Messiaen for analysis. Having completed her studies, she worked for the French radio ORTF until 1971 before she took over from Olivier Messiaen at the Conservatoire de Paris, where she was appointed professor of analysis in 1975 and professor of composition in 1978. She also taught in the USA, notably at the universities of Yale, Harvard, Berkeley, Los Angeles and San Diego, as well as Mills College (the Darius Milhaud chair).

Betsy Jolas won the International Orchestra Conducting Competition in Besançon in 1953, and was awarded many prizes both in France and abroad (prizes awarded by the Copley foundation of Chicago, the ORTF, the American Academy of Arts and the Koussevitsky foundation, the national music Grand Prix, the Grand Prix of the City of Paris and of the SACEM, and more recently the Maurice Ravel International Prize and the SACEM Prize for the best creation). Betsy Jolas became a member of the American Academy of Arts and Letters in 1983, and was made Commander of the Order of Arts and Letters in 1985. She was named “Personality of the Year” for France in 1992, and in 1995 was

chosen to be a member of the American Academy of Arts and Sciences (founded in 1780). In 1997, she was named "Chevalier de la Légion d'Honneur".

Through her family background, Betsy Jolas was confronted at an early age with words and the recitation of words, and her commitment to the human voice and to singing guarded her from the excesses of the post-weberian adventure of the after-war period. She followed the fortunes of Pierre Boulez's *Domaine* musical in the 1960's, and was more a "fellow-traveller" of serialism - of which she could never accept the pointillism - than an unconditional disciple. Quite unlike the musicians of her generation, she never encouraged a "break" with the past, a juvenile rebellion which later obliged these same musicians to relearn the lessons of the past or quite simply to learn the meaning of culture. Betsy Jolas, on the contrary, declared herself to be very much part of the tradition of the great composers of previous centuries, Schumann, Mozart or Monteverdi - but always musicians who gave great importance to the human voice.

Although she refused to seek refuge in abstraction, she did not repudiate the idea, or the ambition, that music could be simply beautiful, and that it nonetheless did not need to cease to be interesting. Along with this refusal to be indifferent to the resulting sound, equal attention is given to all the dimensions of music, without ever giving any exclusive priority to one dimension to the detriment of others : melody, harmony and timbre. As for rhythm, it is almost always fluid, whether it be the rhythm of the phrase or the more general rhythm of the tempo, of which the fluctuations are the transposition in time of the frequent "glissandos" or "portamentos" between pitches. The most characteristic musical form is no doubt the Lieder cycle, even when it is a strictly instrumental work, as in *Frauenleben* for viola and orchestra.

This idea could suggest that form in the work of Betsy Jolas is fragmentary and broken. On the contrary, all the transitions adhere to this same fluidity, and the changeover from one section to the next is more often than not seamlessly smooth, as in chained fondus of which the technique derives from the lesson given by Berg's *Wozzeck*. The composer's ambition is thus to offer a type of music which is «seamless, with endlessly reinvented forms, my dream since always...».

Through her vocal qualities (against the trend which has for several centuries sought to impose instrumentally conceived parts on the human voice), her refusal to make a break with the past and the finesse and precision of her work, the art of Betsy Jolas avoids the pitfall into which so much of contemporary music falls, that is, the absence of communication. Whereas many composers seem to regard the presence of the listener as a barely tolerable necessary evil, Betsy Jolas refuses to adopt this attitude and communicates to the public a discourse which is intended to be intelligible, sensitive and moving. It is probably this sense of independence and closely guarded freedom which makes her today one of the most well-known and widely performed French composers in the world.

Xavier Hascher

BETSY JOLAS

Die Stimme verkörpert das zentrale Element im Gesamtwerk von Betsy Jolas, ob diese Stimme nun tatsächlich vorhanden ist oder von den Instrumenten lediglich nachvollzogen wird. Natürlich die Singstimme, aber noch viel mehr diese eigentümliche Stimme der Sprechmelodie“, die Schoenberg in seinem *Pierrot lunaire* erschaffen hat. Dort wo Schoenberg jedoch auf das Hindernis gestoßen war, beim gesprochenen Timbre präzise Tonhöhen wiederzugeben, löst Betsy Jolas das Problem, indem sie die Instrumente selbst „sprechen“ läßt. In einem Maße, daß das Schaffen von Betsy Jolas nicht so sehr an eine „unendliche Melodie“ als eher an ein „unendliches Rezitativ“ verweist, das einmal dem Arioso, ein andermal einem ausdrucksvollen quasi parlando zustreben würde, selbst wenn sie auch der Meinung ist, daß die Melodie zweifelsohne ihren bedeutendsten Beitrag zur zeitgenössischen Musik darstellt. Diese Stimme sucht somit, die Biegsamkeit der poetischen oder dramatischen Deklamation wiederzufinden, allerdings indem in einer von ihr stilisierten Form.

Betsy Jolas wurde 1926 in Paris von Eltern amerikanischer und lothringischer Herkunft geboren. Ihre Mutter, die Übersetzerin Maria Jolas, hatte Gesangsstudien absolviert, und blieb dem Gesang ein Leben lang treu. Ihr Vater, der Dichter und Journalist Eugène Jolas, war der Begründer und Herausgeber der Revue „transition“, in der innerhalb von zehn Jahren die bedeutendsten Namen der Literatur, der Malerei und der Musik der Zwischenkriegszeit zu finden waren (unter anderem James Joyce, dessen *Finnegans Wake* darin unter dem Titel „*Work in Progress*“ als Feuilleton veröffentlicht wurde).

Nachdem ihre Familie sich 1940 in den USA niedergelassen hatte, beendete sie ihre Schulzeit am Lycée Français in New York, bevor sie sich 1945 am Bennington College einem Studium zuwandte. Dort erhielt sie im darauffolgenden Jahr das Diplom eines Bachelor of Arts. Parallel dazu sang sie in den Dessof-Chören, welche sie ebenfalls an der Orgel und am Klavier begleitete. Dort entdeckte sie auch das Repertoire der Renaissance, das sie nachhaltig beeindruckte. 1946 nach Paris zurückgekehrt, wird sie Schülerin am Conservatoire National unter anderm in den Klassen von Darius Milhaud für Komposition und von Olivier Messiaen für Analyse. Nach abgeschlossenem Studium arbeitete sie bis 1971 für die ORTF, bevor sie am Conservatoire de Paris die Nachfolge von Olivier Messiaen antrat. Dort wurde sie 1975 zum Professor für Analyse ernannt, und 1978 erhielt sie eine Professur 1978 für Gesang. Sie unterrichtete ebenfalls in den USA, und zwar unter anderm an den Universitäten von Yale, Harvard, Berkeley, Los Angeles und San Diego sowie am Mills College (Lehrstuhl Darius Milhaud).

Die Künstlerin wurde 1953 Preisträgerin des Internationalen Wettbewerbs für Orchesterleitung von Besançon und erhielt anschließend ebenfalls zahlreiche Preise sowohl in Frankreich als auch im Ausland (Preis der Copley-

Stiftung in Chicago, der ORFÉ, der American Academy of Arts, der Koussewitzky-Stiftung, den Grand Prix National de la Musique, den Grand Prix de la Ville de Paris, der SACEM und jüngst den Maurice Ravel Internationalen Preis und den SACEM-Preis für die beste Kreation). Als Mitglied der Amerikanischen Akademie der Künste und für Philosophie seit 1983, wurde Betsy Jolas 1985 zum Kommandeur des Ordens der Künste und Philosophie ernannt, 1992 zur "Französischen Persönlichkeit des Jahres" gewählt und 1995 ebenfalls zum Mitglied der (1780 gegründeten) Amerikanischen Akademie der Künste und Wissenschaften ernannt. 1997 wurde sie auch zum "Chevalier de la Légion d'Honneur" ernannt.

Schon frühzeitig wurde Betsy Jolas von ihrer Umwelt mit den Worten, mit dem Wortvortrag konfrontiert, mäßigte ihre Teilnahme am post-webernschen Abenteuer der Nachkriegszeit durch ihre Verbundenheit mit der Stimme und dem Gesang. Sie war in den sechziger Jahren mit dem Domaine musical von Pierre Boulez verbunden und eher eine "Weggefährten" der seriellen Musik - deren Klangpointillismus sie niemals ins Herz geschlossen hat - als eine bedingungslose Anhängerin. Im Gegensatz zu den Musikern ihrer Generation hat sie niemals einen "Bruch" mit der Vergangenheit befürwortet, einen jugendlichen Bruch, der diese gleichen Musiker später dazu zwang, die Lehren aus der Vergangenheit neuzuziehen, oder sich ganz einfache eine kulturelle Bildung zu beschaffen. Betsy Jolas beruft sich ganz im Gegenteil äußerst stark auf das Erbe der großen Komponisten der vorigen Jahrhunderte, ob es sich nun um Schumann, Mozart oder Monteverdi handeln möge - aber immer auf Musiker, die der Stimme eine besondere Rolle zugewiesen hatten.

Betsy Jolas verwarf eine Flucht in die Abstraktion und wies niemals den Gedanken, die Ambition zurück, daß Musik ganz einfach schön sein konnte, und daß sie dazu nicht aufhören mußte, interessant zu sein. Diese Weigerung, dem Klangergebnis gleichgültig gegenüberzustehen, geht mit einer besonderen Beachtung aller Dimensionen der Musik einher, ohne jemals Melodie, Harmonie oder Timbre gegenseitig zu opfern. Der Rhythmus ist fast immer fließend, ob es sich nun um den Rhythmus der Phrasierung oder allgemeiner der Tempi handeln möge, deren Fluktuationen die Umsetzung in der Zeit zahlreicher "glissandos", der "portamentos" zwischen den hohen Tönen sind. Die charakteristischste musikalische Form ist zweifelsohne jene des Liederzyklus, selbst wenn es sich um ein reines Instrumentalwerk handelt; dies gilt ebenso *Frauenleben*, für Bratsche und Orchester.

Dieser Gedanke könnte vermuten lassen, daß die Form bei Betsy Jolas fragmentartig, zerstückelt ist. Ganz im Gegenteil, alle Übergänge verloben sich dort mit dieser gleichen Fluidität, während der Übergang von einer Abteilung in die andere sich eher auf nicht spürbare Weise vollzieht, wie bei aneinandergelagerten Verschmelzungen, deren Technik die Lehren aus dem *Wozzeck* von Berg gezogen hat. Das Bestreben des Komponisten besteht also darin,

eine «nahtlose Musik mit immer neu entdeckten Formen zu bieten, die seit jeher mein Traum waren...».

Durch ihre stimmlichen Fähigkeiten (als Gegenströmung zur Entwicklung, die seit mehreren Jahrhunderten versucht, der Stimme Partituren aufzuzwingen, die instrumental entwickelt wurden) und durch ihre Weigerung des Bruchs, durch die Sorgfalt und die makellose Endverarbeitung ihrer Durchführung, vermeidet die Kunst von Betsy Jolas die Aporie, der sich so viele zeitgenössische Musik gegenüber sieht, nämlich dem Mangel an Kommunikation. Während viele Komponisten die Anwesenheit von Zuhörern lediglich als ein noch gerade notwendiges Übel betrachten, weist Betsy Jolas ein solches Verhalten zurück und richtet eine Sprache an das Publikum, die sich als verständlich, einfühlsam und bewegend versteht. Diese Unabhängigkeit, die Freiheit, die sie sich bewahrt hat, macht sie wahrscheinlich heutzutage zu einem der bekanntesten französischen und weltweit meistgespielten Komponisten.

Xavier Hascher

MUSIQUE DE CHAMBRE

PIANO

Pièce pour Saint Germain (1981)

Morceau imposé en 1981 au concours de «Piano contemporain» de la ville de Saint-Germain-en-Laye.

Durée : 10 mn

En vente.

Petite suite sérieuse pour concert de famille (1983)

Durée : 2 mn

En vente dans la collection Panorama.

Pièce pour (1997)

Morceau de concours du C. N. S. M. de Paris.

Durée : 7 mn

En vente.

CLAVECIN

Auprès (1980)

Morceau de concours du C. N. S. M. de Paris.

Durée : 5 mn

En vente.

ALTO ET PIANO

Frauenleben (1994)

Réduction pour alto et piano.

Durée : 20 mn

En vente.

VIOLONCELLE ET PIANO

Quatre pièces en marge (1983)

Durée : 3 mn 30 s

En vente.

CLARINETTE ET PIANO

Petites musiques de chevet (1989)

Version pour clarinette basse et piano.

Première audition le 4 juin 1990 à l'Ecole de Musique d'Evry par deux étudiants.

Durée : 3 mn 45 s

En vente.

SAXOPHONE ET PIANO

Points d'or (1982)

Réduction pour un saxophoniste (jouant soprano, alto, ténor, baryton) et piano.

Commande de l'ASSAFRA.

Durée : 23 mn

En vente.

Petites musiques de chevet (1989)

Version pour saxophone baryton et piano.

Durée : 3 mn 45 s

En vente.

TROIS INSTRUMENTS

Petite sonnerie de juin (1997)

Pour 3 cuivres : cor principal, trompette et trombone.

Première audition le 20 juin 1997 au Festival de Charonne, à Paris,
par les membres du G.I.P.

Durée : 1 mn 30 s

En vente.

Trio sopra “et sola facta” (2000)

Pour clarinette en si^b, violon et piano.

Commande du Michigan State University pour le Trio Verdehr.
Première audition le 28 mars 2000 par le Trio Verdehr à Washington,
U.S.A.

Durée : 12 mn 50 s

En vente.

QUATRE INSTRUMENTS

Quatuor VI (1997)

«avec clarinette»

Pour clarinette en si^b et trio à cordes.

Première audition le 22 novembre 1997 à Radio France par
l'Ensemble Fa.

Durée : 9 mn

Partition et parties séparées en vente.

HUIT INSTRUMENTS

Sonate à 8 (1998)

Pour octuor de violoncelles.

Première audition le 11 mai 1998 aux 6^e Rencontres d'Ensembles de
Violoncelles à Beauvais par l'Octuor de violoncelles.

Durée : 10 mn 30 s

Partition et matériel en location.

MUSIQUE VOCALE

CHANT ET PIANO

Plupart du temps (1949)

6 mélodies pour mezzo-soprano et piano.

I. Entre deux mondes (2 mn 25 s) - II. Naissance à l'orage (1 mn 25 s) - III. Minute (1 mn 15 s) - IV. Tumulte (1 mn 15 s) - V. En face (50 s) - VI. Forte mer (2 mn 15 s).

Poèmes de Pierre Reverdy.

Durée totale : 9 mn 25 s

En vente.

Chansons pour Paule (1951)

Pour mezzo-soprano et piano.

I. Tulipe (55 s) - II. La mer (25 s) - III. Jeux de constructions (50 s) - IV. Lune (30 s) - V. Orage (60 s) - VI. Le puits (20 s) - VII. Téléphone (20 s) - VIII. Midi (30 s) - IX Le petit marin (30 s) - X. Mon ours (1 mn 25 s) - XI. Étoiles (25 s) - XII. Ma chatte (30 s) - XIII. Trottinette (30 s).

Textes du compositeur.

Durée totale : 8 mn 10 s

En vente.

Cinq poèmes de Jacques Dupin (1959)

Pour soprano et piano.

I. L'aconit (3 mn 25 s) - II. Arachnéenne sollicitation (2 mn 20 s) - III. Un rayon dans l'eau (1 mn 20 s) - IV. Fidélité (5 mn 25 s) - V. Parmi les pierres éclatées (2 mn 50 s).

Durée totale : 15 mn 20 s

En vente.

CHŒUR MIXTE A CAPPELLA

Perriault le déluné (1993)

Comédie-madrigal pour chœur mixte à 3 fois 4 voix solistes a cappella.
Texte de Frédéric-Eugène Illouz.

Commande d'État.

Première audition le 25 avril 1997 au Théâtre des Champs-Élysées, Paris, par l'Ensemble Musicatreize sous la direction de Roland Hayrabedian.

Durée : 15 mn

En vente.

Für Celia affettuoso (1998)

Pour chœur à 6 voix (S, MzS, A, T, Bar et B).
Texte du compositeur.

Première audition le 30 octobre 1998 à la Cité des Arts, à Paris, par l'Ensemble Vox Nova sous la direction de Nicolas Isherwood.

Durée : 3 mn 40 s

En vente.

VOIX SOLISTES, CHŒUR ET ORCHESTRE

Motet III "Hunc igitur terrorem" (1999)

Pour 5 voix solistes (2 S, 2 T, 1 Bar), chœur mixte et orchestre baroque.
d'après le De Rerum Natura de Lucrèce.

Commande de Radio-France pour le XX^e anniversaire des Arts Florissants.

Première audition le 12 décembre 1999 à Luxembourg par les Arts Florissants sous la direction de William Christie.

Durée : 37 mn 48 s

Nomenclature des instruments :
2.2.0.2 - 0.2.1.0 - perc, orgue, théorbe,
viole de gambe et cordes

Partition, chœurs et matériel d'orchestre en location.

MUSIQUE CONCERTANTE

SAXOPHONE

Points d'or (1982)

Pour un saxophoniste (jouant soprano, alto, ténor, baryton) et 15 instruments.

Commande de l'ASSAFRA.

Première audition le 14 février 1983 au Centre Georges Pompidou, à Paris, par Daniel Kientzi et l'ensemble 2e2m sous la direction de Denis Cohen.

Durée : 23 mn

Nomenclature des instruments :

2 cl, 1 cl B, 2 trp, 2 trb, 2 perc, pno, 2 vla, 2 vlc et cb

Partition et matériel d'orchestre en location.

Réduction pour saxophone et piano en vente.

Lumor (1996)

7 Lieder spirituels pour un saxophoniste (jouant soprano et ténor) et orchestre.

Commande de Radio France.

Première audition le 28 novembre 1996 à la Maison de Radio France, à Paris, par Claude Delangle et l'Orchestre National de France sous la direction de Leonard Slatkin.

Durée : 25 mn

Nomenclature des instruments :

2.2.3.2 - 2.2.2.1 - timb, 4 perc, pno et cordes

Partition et matériel d'orchestre en location.o

VIOLON

Petite symphonie concertante (1997)

Pour violon dirigeant et orchestre.

Première audition le 27 mars 1997 au Grand Théâtre de Besançon
par Peter Csaba et l'Orchestre de Besançon.

Durée : 12 mn

Nomenclature des instruments :
2.2.2.2 - 2.2.0.0 - timb, perc, pno et cordes

Partition et matériel en location.

ALTO

Frauenleben (1992)

9 Lieder pour alto et orchestre.

Commande de Radio France.

Première audition le 2 avril 1993 à la Maison de Radio France, à Paris,
par Gérard Caussé et l'Orchestre Philharmonique de Radio France
sous la direction d'Arturo Tamayo.

Durée : 20 mn

Nomenclature des instruments :
2.2.3.2 - 0.2.2.1 - timb, 2 perc, pno et cordes

Réduction pour alto et piano en vente.

Partition d'orchestre en vente.

Matériel d'orchestre en location.

MUSIQUE POUR VOIX ET ORCHESTRE

Liring Ballade (1980)

Pour baryton et orchestre.

Poèmes d'Eugène Jolas.

Commande d'État.

Première audition le 20 novembre 1980 lors des Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz par l'Orchestre Philharmonique de Lille sous la direction de Jacques Mercier.

Durée : 22 mn

Nomenclature des instruments :

3.3.3.3 - 4.3.3.2 - 4 perc, pno, et cordes

Partition et matériel d'orchestre en location.

Sigrancia-Ballade (1995)

Pour baryton et orchestre.

Citations extraites de *Carnet* d'André du Bouchet.

Commande du Philharmonia Orchestra avec le concours de l'«Arts Council of England».

Première audition le 21 mai 1996 au Royal Festival Hall de Londres, en Grande-Bretagne, par David Wilson-Johnson et le Philharmonia Orchestra sous la direction de Yan Pascal Tortelier.

Durée : 25 mn

Nomenclature des instruments :

3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timb, 4 perc, pno, hp et cordes

Partition et matériel d'orchestre en location.

MUSIQUE SYMPHONIQUE

4 psaumes d'Heinrich Schütz

Pour orchestre.

*Psaume 117 (4 mn 30 s) - Psaume 121 (3 mn 55 s) - Psaume 92 (2 mn 45 s) -
Psaume 20 (1 mn 30 s).*

Arrangement et orchestration de Betsy Jolas.

Durée totale : environ 12 mn 40 s

Nomenclature des instruments :
2.2.2.2 - 2.2.0.0 - timb et cordes

Partition et matériel d'orchestre en location.

ORDRE ALPHABÉTIQUE DES ŒUVRES

		Page
A	Auprès, <i>pour clavecin</i>	10
C	Chansons pour Paule, <i>pour MzS et piano</i>	13
	Cinq poèmes de Jacques Dupin, <i>pour soprano et piano</i>	13
F	Frauenleben, <i>réduction pour alto et piano</i>	10
	Frauenleben, <i>pour alto et orchestre</i>	16
	Für Celia <i>affettuoso, pour chœur a capella</i>	14
L	Liring Ballade, <i>pour baryton et orchestre</i>	17
	Lumor, <i>pour saxophone et orchestre</i>	15
M	Motet III, <i>pour 5 solistes, chœur mixte et orchestre baroque</i>	14
P	Perriault le déluné, <i>pour chœur mixte a capella</i>	14
	Petites musiques de chevet, <i>pour clarinette basse et piano</i>	11
	Petites musiques de chevet, <i>pour saxophone baryton et piano</i>	11
	Petite sonnerie de juin, <i>pour 3 cuivres</i>	12
	Petite suite sérieuse pour concert de famille, <i>pour piano</i>	10
	Petite symphonie concertante, <i>pour violon dirigeant et orchestre</i>	16
	Pièce pour, <i>pour piano</i>	10
	Pièce pour Saint Germain, <i>pour piano</i>	10
	Plupart du temps, <i>pour MzS et piano</i>	13
	Points d'or, <i>réduction pour saxophone et piano</i>	11
	Points d'or, <i>pour saxophone et ensemble</i>	15
Q	4 psaumes d'Heinrich Schütz, <i>pour orchestre</i>	18
	Quatre pièces en marge, <i>pour violoncelle et piano</i>	11
	Quatuor VI «avec clarinette», <i>pour clarinette et trio à cordes</i>	12
S	Sigrancia-Ballade, <i>pour baryton et orchestre</i>	17
	Sonate à 8, <i>pour octuor de violoncelles</i>	12
T	Trio sopra "et sola facta", <i>pour clarinette, violon et piano</i>	12